

## **Expor Arquitectura: a exposição como obra aberta**

O caso da ARX Arquivo/Archive

**Raquel Filipa Ferreira dos Santos**

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em

**Arquitectura**

**Júri**

Presidente: Professora Doutora Maria Alexandra de Lacerda Nave Alegre

Orientadora: Professora Bárbara dos Santos Coutinho

Orientador: Arquitecto Luís Manuel Morgado Santiago Baptista

Vogal: Doutora Arquitecta Maria Inês da Silva Antunes Moreira

Vogal: Professora Doutora Teresa Frederica Tojal de Valsassina Heitor

**Novembro de 2013**



---

Obrigada,

Ao José e Nuno Mateus e a toda a equipa – Ana, Fábio, Ricardo, Sofia – por tão bem me terem acolhido nos primórdios desta dissertação.

À professora Bárbara, pela confiança e cumplicidade, e por me ter encorajado nesta direcção.

Ao Luís, pela oportunidade de colaborar utilmente na exposição Arquivo, e pelas conversas inspiradoras.

De novo ao Luís, José e Nuno que irremediavelmente me contagiaram com a sua forma de pensar e viver a arquitectura.

À Luísa pela companhia no trabalho e nas pausas, pela disponibilidade e partilha de alegrias e indignações.

Ao meu Pai e à minha Mãe pelo inconformismo.

Ao Daniel, dedico este texto.

Uma vida nunca será suficiente. (tantos livros para ler!)



---

## RESUMO

Desde a 2ª metade do séc. XVIII que a exposição de arquitectura se tem vindo a afirmar como um evento público por excelência, tendo saído por essa altura das salas de aula das academias de arquitectura, onde desempenhava a função de lugar de avaliação dos projectos dos alunos. O seu desenvolvimento tem sido progressivo, sendo que a década de 90 representou um período de aumento da actividade expositiva, acompanhando a própria arquitectura, mantendo desde aí um crescimento relativamente estável.

Actualmente a prática expositiva adquire uma expressão cada vez maior, assumindo uma posição de destaque não só como produção arquitectónica, mas também cultural. Neste sentido constitui-se como um meio relevante para a difusão e debate da cultura arquitectónica, articulando o discurso especializado – de arquitectos, curadores ou críticos, que ocorre normalmente em publicações destinadas a uma audiência do meio arquitectónico – numa valência cultural mais generalista e apelativa, com cariz de evento, efémero e experiencial.

Esta dissertação assume-se como uma reflexão acerca do papel da exposição de arquitectura, particularmente direccionada para o estudo da sua dimensão enquanto ponto de contacto entre a arquitectura e o público. Pretende-se compreender as suas mais-valias tanto para a disciplina como para a sociedade em geral; em primeiro lugar, como uma oportunidade de investigação arquitectónica distinta da possibilitada pelo projecto convencional, e para a segunda como ponto de aproximação a um aspecto intrínseco da sua condição civilizacional, extraordinário dado que sociedade e arquitectura convivem costumadamente desligadas uma da outra.

As cinco partes que compõem a dissertação organizam-se no sentido de uma aproximação progressiva ao objecto de estudo, a exposição – particularmente a hétero-referenciada monográfica – de arquitectura. Num primeiro momento é estudado o passado da actividade expositiva dedicada à arquitectura, numa tentativa de fornecer alguma perspectiva de enquadramento do momento presente, analisado de seguida; neste são abordadas questões directamente relacionadas com a exposição tal como ela é praticada na actualidade, como o contexto e conteúdo, ambos simultaneamente arquitectura, e é feita uma caracterização geral da prática expositiva contemporânea. A terceira parte é composta pela análise da ARX Arquivo/Archive, patente no CCB de 27 de Março a 15 de Agosto de 2013, uma exposição monográfica sobre o trabalho de vinte anos do atelier ARX Portugal. Este estudo de caso constitui-se como o contacto directo com a exposição de arquitectura, uma experiência de colaboração com o curador da exposição, Luís Santiago Baptista, que foi o ponto de partida desta investigação. Por último, é apresentada uma tese, a exposição como obra aberta, produto do cruzamento da experiência de ARX Arquivo/Archive com as conclusões decorrentes da pesquisa teórica bibliográfica. Esta hipótese, formulada a partir do estudo da *Opera Aperta* de Umberto Eco, conclui a presente dissertação, propondo um modo de leitura e concepção da exposição contemporânea de arquitectura, centrado no seu potencial reflexivo, crítico e de diálogo.

Palavras-chave:

Exposição de arquitectura

Curadoria de arquitectura

ARX Arquivo/Archive

Contexto/conteúdo

Obra aberta



---

## ABSTRACT

Since the second half of the 18th century, the architecture exhibit has been asserting itself as a public space in its own right, once it left the exclusivity of the academies' classroom, where it performed as a place for the evaluation of the students' projects. Its development has been progressive, being that the 90s represented a period of great exhibitionary activity, in pace with architecture itself, keeping since then a steady growth.

Nowadays the practice of exhibiting is gaining a powerful expression, standing in a featured position not only as an architectural production, but also as a cultural one. In this sense, it is an important means for the diffusion and debate about architectural culture, whilst articulating a specialized discourse – from architects, curators or critics, which usually occurs in publications destined to an architectural audience – in a common cultural venue, that is more appealing for the grand public, being event like, ephemeral and experiential.

This dissertation takes on a reflection about the role of the architecture exhibition, particularly towards the study of its performance as a meeting point between architecture and the public. It sets out to comprehend how the exhibition can work simultaneously in benefit of both the discipline and society in general; for one, as an opportunity to pursue architectural investigations that for whatever reason are not explored in traditional design projects, and secondly, as a space that allows intimate proximity to an aspect that is inherent to our civilizational condition, but rarely regarded as such, given that society and architecture commonly live disconnected from one another.

The five parts that make up this essay are organized to convey a progressive approach to the study object, the exposition – especially the hetero-referred and monographic – of architecture. Firstly, it sets out to explore the past of the exhibitionary practice dedicated to architecture, in order to provide some kind of perspective where the present moment, analyzed next, can be framed; concepts and issues directly related to the exhibition as it is performed nowadays are then considered, such as its context and content, both simultaneously architecture, and it is attempted a definition of the contemporary exhibition, through its general characterization. The third part is composed by the analysis of ARX Arquivo/Archive, a monographic exhibition about the twenty years' work of the architectural firm ARX Portugal, held at CCB from 27 March to 15 August 2013. This case study is itself the actual contact with the architecture exhibition, an experience of collaboration with the curator Luís Santiago Baptista, and the starting point of this investigation. Last but not least, a thesis is presented, the exhibition as open work, which is a product of the intersection of the ARX Arquivo/Archive experience and the conclusions drawn from the theoretical bibliographic research. This hypothesis, formulated based on the study of Umberto Eco's *Opera Aperta*, concludes the dissertation by proposing a way of reading, as well as conceiving, the contemporary exhibition of architecture, focused on its potential for reflection, critical thinking and dialogue.

Keywords:

Architecture exhibition

Curating architecture

ARX Arquivo/Archive

Context/content

Open work

## ÍNDICE GERAL

Agradecimentos.....	I
Resumo.....	II
Abstract.....	III
Índice.....	IV
Índice de figuras.....	V
<b>0. INTRODUÇÃO</b>	
1.1. Objectivo.....	2
1.2. Justificação.....	3
1.3. Estado da arte.....	4
1.4. Questão de investigação.....	5
1.5. Metodologia.....	6
1.6. Estrutura.....	7
<b>1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO</b>	
1.1. Incurção histórica.....	10
<b>2. PRÁTICA EXPOSITIVA CONTEMPORÂNEA</b>	
2.1. Contexto.....	27
2.2. Conteúdo.....	32
2.3. Exposição contemporânea de arquitectura	
2.3.1. Expor, exposição.....	36
2.3.2. Antecedentes.....	37
2.3.3. Caracterização da prática expositiva actual.....	38
2.3.3.1. Exposição auto-referenciada.....	39
2.3.3.2. Exposição hétero-referenciada.....	40
<b>3. ESTUDO DE CASO</b>	
3.1. Enquadramento	
3.1.1. Nota bibliografica.....	45
3.1.2. Realidade-Real.....	46



3.1.3. ARX 20 anos.....	48
3.2. ARX Arquivo/Archive	
3.2.1. Da monografia à exposição.....	49
3.2.2. Objectivo.....	50
3.2.3. Conceito curatorial.....	50
3.2.4. Análise descritiva	
I. Gabinete de Curiosidades ARX.....	51
II. Atlas ARX.....	52
III. Cinema ARX.....	53
IV. Catálogo.....	54
3.2.5. Análise crítica	
3.2.5.1. Participação na exposição.....	56
3.2.5.2. Organização e princípios de análise.....	57
I. Gabinete de Curiosidades ARX	
i. Conceção.....	58
ii. Construção.....	59
iii. Percepção.....	60
II. Atlas ARX	
i. Conceção.....	64
ii. Construção.....	65
iii. Percepção.....	67
III. Notas sobre o Cinema ARX.....	70
IV. Arquivo global ARX.....	71
4. A EXPOSIÇÃO COMO OBRA ABERTA	
4.1. A exposição como obra.....	77
4.1.1. Posicionamento crítico do curador.....	78
4.1.2. Exposição como atmosfera.....	79
4.1.3. Visitante não-passivo.....	80
4.1.4. Significação do conteúdo.....	82

4.2. Obra aberta.....	83
4.2.1. Sobre a abertura de uma obra.....	83
4.2.2. Sincronismo entre o pensamento artístico e os paradigmas científico-culturais.....	84
4.2.3. Obra aberta e obra em movimento.....	85
4.2.3. Informação e clareza; ambiguidade e significado; ordem e desordem.....	85
4.3. A exposição como obra aberta.....	87
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	
5.1. Sobre os objectivos.....	92
5.2. Possíveis desenvolvimentos.....	94
5.3. Nota conclusiva.....	95
6. BIBLIOGRAFIA.....	97
7. ANEXO: ENTREVISTA ARX.....	107



## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO</b>		
01.01	Perspectiva da escadaria projectada para a sala da Comédie Française, 1771 <a href="https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/salon-de-1771">https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/salon-de-1771</a>	11
01.02	Gravura da sala do séc. XIII, Musée des Monuments Français <a href="http://www.bridgemanartondemand.com">http://www.bridgemanartondemand.com</a>	12
01.03	Gravura da sala do séc. XVI, Musée des Monuments Français <a href="http://www.bridgemanartondemand.com">http://www.bridgemanartondemand.com</a>	12
01.04	Fotografia da casa modelo para quatro famílias <a href="http://commons.wikimedia.org">http://commons.wikimedia.org</a>	12
01.05	Fotografia do Latting Observatory <a href="http://fineartamerica.com/featured/latting-observatory-nyc-1850s-science-source.html">http://fineartamerica.com/featured/latting-observatory-nyc-1850s-science-source.html</a>	13
01.06	Fotografia na Torre Eiffel, 1889 <a href="http://www.tuxboard.com/photos/2011/07/Tour-Eiffel-1889.jpg">http://www.tuxboard.com/photos/2011/07/Tour-Eiffel-1889.jpg</a>	13
01.07	Cabanas africanas, Histoire de la Habitation Humaine <a href="http://www.expositions-universelles.fr/">http://www.expositions-universelles.fr/</a>	13
01.08	Chalet escandinavo, Histoire de la Habitation Humaine <a href="http://www.expositions-universelles.fr/">http://www.expositions-universelles.fr/</a>	13
01.09	Primeiro estudo em planta, Cité Industrielle <a href="http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.arsac_g&amp;part=125506">http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.arsac_g&amp;part=125506</a>	14
01.10	Desenho de uma casa com elevador, Città Nuova <a href="http://commons.wikimedia.org">http://commons.wikimedia.org</a>	14
01.11	Perspectiva da Ville contemporaine de Trois millions d'Habitants <a href="http://www.fondationlecorbusier.fr">http://www.fondationlecorbusier.fr</a>	14
01.12	Fotografia da maquete original da Torre de Tatlin <a href="http://classconnection.s3.amazonaws.com/489/flashcards/877489/jpg/monument_to_third_international1331255163292.jpg">http://classconnection.s3.amazonaws.com/489/flashcards/877489/jpg/monument_to_third_international1331255163292.jpg</a>	14
01.13	Fotografia do pavilhão Soviético <a href="http://classconnection.s3.amazonaws.com/577/flashcards/545577/jpg/arch_472_852_midterm_review_2012_page_311330532536605.jpg">http://classconnection.s3.amazonaws.com/577/flashcards/545577/jpg/arch_472_852_midterm_review_2012_page_311330532536605.jpg</a>	15
01.14	Fotografia do pavilhão l'Esprit Nouveau <a href="http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Arch1920/Corbusier/01.03_Le_Corbusier_Pavillon_de_L'Esprit_Nouveau_op_Expo_1924_Parijs_exterieur.jpg">http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Arch1920/Corbusier/01.03_Le_Corbusier_Pavillon_de_L'Esprit_Nouveau_op_Expo_1924_Parijs_exterieur.jpg</a>	15
01.15	Fotografia da instalação City in Space Davidson, Rylands, 2004	15
01.16	Fotografia dos edifícios projectados por Le Corbusier para a Die Wohnung <a href="http://www.whoch2wei.at/WAGNER_WERK/moderne_gruesse.html">http://www.whoch2wei.at/WAGNER_WERK/moderne_gruesse.html</a>	15
01.17	Fotografia da galeria da Die Wohnung unserer Zeit <a href="http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962013000100011&amp;script=sci_arttext">http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962013000100011&amp;script=sci_arttext</a>	15
01.18	Gravura da casa Kroller-Muller, peça recusada por Gropius para a exposição de 1919 <a href="http://en.wikiarquitectura.com/index.php/File:Residencia_Kroller-Muller.jpg">http://en.wikiarquitectura.com/index.php/File:Residencia_Kroller-Muller.jpg</a>	16
01.19	Colagem e pintura sobre fotografia do projecto Arranha-céus da Friedrichstrasse, exposto em 1922 <a href="http://www.dowkimbrell.com/wp-content/uploads/2010/06/mies_office_tower_friedrichstrasse_1922.jpg">http://www.dowkimbrell.com/wp-content/uploads/2010/06/mies_office_tower_friedrichstrasse_1922.jpg</a>	16

01.20	Fotografia do exterior do pavilhão de Barcelona	16
	<a href="http://1.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/T0_EFE03HhI/AAAAAAAAAHg/NSo3geqzeYY/">http://1.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/T0_EFE03HhI/AAAAAAAAAHg/NSo3geqzeYY/</a>	
01.21	Fotografia do interior do pavilhão de Barcelona	17
	<a href="http://cdn2.all-art.org/Architecture/images/8/1185.jpg">http://cdn2.all-art.org/Architecture/images/8/1185.jpg</a>	
01.22	Fotografia da maquete da Villa Savoye na exposição Modern Architecture, International Exhibition	17
	<a href="http://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock/">http://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock/</a>	
01.23	Fotografia da exposição Modern Architecture, International Exhibition numa department store em LA	17
	<a href="http://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock/">http://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock/</a>	
01.24	Fotografia da exposição sobre o QT8, na Mostra della Casa, Trienal de Milão, 1954	17
	<a href="http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0005735/">http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0005735/</a>	
01.25	Fotografia da entrada Este na Exposição do Mundo Português	18
	<a href="http://farm4.staticflickr.com/3144/2679905048_6585950665_z.jpg">http://farm4.staticflickr.com/3144/2679905048_6585950665_z.jpg</a>	
01.26	Fotografia da casa japonesa no jardim do MoMA	18
	<a href="http://3.bp.blogspot.com/_C4aXXgmYxSk/TcrG4mxkNil/AAAAAAAAA4c/R_3TeJfc_AQ/s1600/">http://3.bp.blogspot.com/_C4aXXgmYxSk/TcrG4mxkNil/AAAAAAAAA4c/R_3TeJfc_AQ/s1600/</a>	
01.27	Fotografia da exposição Architecture Without Architects	19
	<a href="http://www.transculturalmodernism.org/files/mvo/2012-02-14/001/rudofsky.jpg">http://www.transculturalmodernism.org/files/mvo/2012-02-14/001/rudofsky.jpg</a>	
01.28	Fotografia de um painel da exposição Signs of Life	19
	<a href="http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2012/03/13_invention_and_tradition_10.jpg">http://www.mascontext.com/wp-content/uploads/2012/03/13_invention_and_tradition_10.jpg</a>	
01.29	Fotografia do Microenvironment, parte de Italy: The New Domestic Landscape	19
	<a href="http://www.archdaily.com/421040/environments-and-counter-environments-italy-the-new-domestic-landscape-moma-1972-exhibition/">http://www.archdaily.com/421040/environments-and-counter-environments-italy-the-new-domestic-landscape-moma-1972-exhibition/</a>	
01.30	Fotografia do Hall of Destruction, parte de Destruction of the Country House	20
	<a href="http://2.bp.blogspot.com/_SZDFC5XrYRQ/TG_Elt6S.Jpl/AAAAAAAAAAk/RLXkmxQxi0/s1600/26533-large.jpg">http://2.bp.blogspot.com/_SZDFC5XrYRQ/TG_Elt6S.Jpl/AAAAAAAAAAk/RLXkmxQxi0/s1600/26533-large.jpg</a>	
01.31	Fotografias da Strada Novissima em Presence of the Past	20
	<a href="http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html">http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html</a>	
01.32	Fachadas da Strada Novissima, de Thomas Gordon Smith (direita) e Venturi & Scott Brown (esquerda)	20
	<a href="http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html">http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html</a>	
01.33	Fotografia da instalação Megalopoli em Less Aesthetics, More Ethics	20
	<a href="http://www.labiennale.org/it/architettura/storia/7.html?back=true">http://www.labiennale.org/it/architettura/storia/7.html?back=true</a>	
01.34	Fotografia da exposição Deconstructivist Architecture	21
	<a href="http://www.world-architects.com/img/frontend/pages/2180/1000:w/SAM_5499_2.jpg">http://www.world-architects.com/img/frontend/pages/2180/1000:w/SAM_5499_2.jpg</a>	
01.35	Fotografia da exposição Cities of Artificial Excavation	21
	<a href="http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/17-cities-of-artificial-excavation-the-work-of-peter-eisenman">http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/17-cities-of-artificial-excavation-the-work-of-peter-eisenman</a>	
01.36	Fotografia da exposição Beyond the Wall 26.36°	21
	<a href="http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html">http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html</a>	
01.37	Fotografia da exposição Architektur Denkform	21
	<a href="http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/047-architektur-denkform-basel">http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/047-architektur-denkform-basel</a>	
01.38	Fotografia do Serpentine Gallery Pavilion 2013, de Sou Fujimoto	22
	<a href="http://www.archdaily.com/382871/">http://www.archdaily.com/382871/</a>	

01.39	Fotografia do exterior de Blur <a href="http://www.arcspace.com/CropUp/-/media/213549/blur_building_3.jpg">http://www.arcspace.com/CropUp/-/media/213549/blur_building_3.jpg</a>	22
01.40	Fotografia do interior de Blur <a href="http://www.flickr.com/search/?q=cloud%20switzerland%20expo">http://www.flickr.com/search/?q=cloud%20switzerland%20expo</a>	22
01.41	Fotografia da exposição Archaeology of the Mind <a href="http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/19-herzog-de-meuron-archaeology-of-the-mind">http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/19-herzog-de-meuron-archaeology-of-the-mind</a>	23
01.42	Fotografia de pormenor da exposição Archaeology of the Mind <a href="http://bartlettyearlarchitecture.blogspot.pt/2012/02/beauty-and-waste-in-architecture-of.html">http://bartlettyearlarchitecture.blogspot.pt/2012/02/beauty-and-waste-in-architecture-of.html</a>	23

## 2. PRÁTICA EXPOSITIVA CONTEMPORÂNEA

02.01	Advertisements for Architecture, Bernard Tschumi <a href="http://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/">http://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/</a>	27
02.02	Advertisements for Architecture, Bernard Tschumi <a href="http://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/">http://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/</a>	28
02.03	Sala de jantar da Steiner House Colomina, 1987	32
02.04	Esquema da fenêtrre en longueur, Le Corbusier Colomina, 1987	33
02.05	Sala de jantar da Villa Le Lac <a href="http://www.fondationlecorbusier.fr">http://www.fondationlecorbusier.fr</a>	33
02.06	Desenho de Campo Baeza em Principia Architectonica Baeza, 2013	33
02.07	Fotografia da exposição Deutcher Werkbund, projecto expositivo de Herbert Bayer, 1930 Staniszewski, 2001	36
02.08	Diagrama de campos de visão, Herbert Bayer Staniszewski, 2001	36
02.09	Fotografia das peças de vidro na exposição Machine Art Staniszewski, 2001	37
02.10	Fotografia do material de laboratório de vidro na exposição Machine Art <a href="http://www.daniellaondesign.com/uploads/7/3/9/7/7397659/7604953_orig.jpg">http://www.daniellaondesign.com/uploads/7/3/9/7/7397659/7604953_orig.jpg</a>	37
02.11	Vista da rampa do pavilhão Serpentine Gallery 2007 <a href="http://www.nhit-shis.org/serpentine-gallery-pavilion-2007-contemporary-design-by-olafur-eliasson-and-kjetil-thorsen/">http://www.nhit-shis.org/serpentine-gallery-pavilion-2007-contemporary-design-by-olafur-eliasson-and-kjetil-thorsen/</a>	39
02.12	Vista da rampa do pavilhão Serpentine Gallery 2007 <a href="http://www.dezeen.com/2007/08/23/serpentine-gallery-pavilion-2007-again/">http://www.dezeen.com/2007/08/23/serpentine-gallery-pavilion-2007-again/</a>	39
02.13	Beach Lounge, uma das Fountain Hacks do programa Performance Architecture, Guimarães 2012 <a href="http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/4045/sao-fontes-e-foram-hackeadas-em-guimaraes">http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/4045/sao-fontes-e-foram-hackeadas-em-guimaraes</a>	40

## 3. ESTUDO DE CASO: ARX ARQUIVO/ARCHIVE

03.01	Fotografia da exposição Realidade-Real <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real">http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real</a>	46
03.02	Fotografia da exposição Realidade-Real <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real">http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real</a>	47
03.03	Fotografia da exposição Realidade-Real <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real">http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real</a>	47

03.04	Fotografia da exposição Realidade-Real <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real">http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real</a>	47
03.05	Corte de quatro dos optógrafos <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real">http://www.arx.pt/pt/construido/172-realidade-real</a>	47
03.06	Planta esquemática da exposição Autor	50
03.07	Musei Wormani Historia, Ole Worm, 1655 (imagem do Atlas ARX) <a href="https://commons.wikimedia.org">https://commons.wikimedia.org</a>	51
03.08	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades ARX: o Homem e o mar Autora	51
03.09	Fotografia do Gabinete de Curiosidades ARX <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/579-arx-arquivoarchive">http://www.arx.pt/pt/construido/579-arx-arquivoarchive</a>	51
03.10	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades ARX: caixa fechada Autora	51
03.11	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades ARX: maquete suspensa <a href="http://www.arx.pt/pt/construido/579-arx-arquivoarchive">http://www.arx.pt/pt/construido/579-arx-arquivoarchive</a>	52
03.12	Fotografia do Atlas Mnemosyne, 1927 (imagem do Atlas ARX) <a href="http://container.zkm.de/presse/special_atlas.html">http://container.zkm.de/presse/special_atlas.html</a>	52
03.13	Fotografia do Atlas ARX Autora	53
03.14	Fotografia de pormenor do Atlas ARX Autora	53
03.15	Cinema ARX <a href="http://Ultimasreportagens.com/ultimas.php">http://Ultimasreportagens.com/ultimas.php</a>	54
03.16	Fotografia de pormenor de Brick is Red: Pedro Falcão Autora	55
03.17	Fotografia de pormenor de Brick is Red: Gonçalo M. Tavares Autora	55
03.18	Fotografia de pormenor de Brick is Red: fotografia de obra Autora	55
03.19	Fotografia de pormenor do atelier antes da montagem da exposição Autora	58
03.20	Fotografia da linha de montagem das caixas no atelier Autora	58
03.21	Fotografia da montagem do Gabinete de Curiosidades Autora	59
03.22	Fotografia da montagem do Gabinete de Curiosidades Autora	59
03.23	Fotografia da montagem do Gabinete de Curiosidades Autora	60
03.24	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades Autora	60
03.25	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades Autora	60

03.26	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades	61
	Autora	
03.27	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades	61
	Autora	
03.28	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades	61
	Autora	
03.29	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades	62
	Autora	
03.30	Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades	62
	Autora	
03.31	Fotografia do painel nº 32 do Bilderatlas Mnemosyne	64
	<a href="http://www.realidadesinexistentes.com/poniendo-orden">http://www.realidadesinexistentes.com/poniendo-orden</a>	
03.32	Gravura de Vincent Levinus, Wondertooneel der Natur, 1719 (imagem do Atlas)	64
	<a href="http://eu.art.com/products/pl14498942055-sa-i6742027/posters.htm">http://eu.art.com/products/pl14498942055-sa-i6742027/posters.htm</a>	
03.33	Marcel Broodthaers, MoMA, Department of Eagles, 1968-72 (uma das imagens excluídas do Atlas)	65
	<a href="http://www.ordigami.net/files/blog/broodthaers01.jpg">http://www.ordigami.net/files/blog/broodthaers01.jpg</a>	
03.34	Fotografia de pormenor do início do Atlas	65
	Autora	
03.35	Fotografia de uma hipótese de ordenação das imagens do Atlas	66
	Autora	
03.36	Karl Blossfeldt, Unformen der Kunst, 1928 (imagem do Atlas)	66
	<a href="http://www.foam.org/foam-blog/2012/september/we-make-lists-because-we-dont-want-to-die">http://www.foam.org/foam-blog/2012/september/we-make-lists-because-we-dont-want-to-die</a>	
03.37	Pormenor do Gabinete de Curiosidades	66
	Autora	
03.38	Fotografia de pormenor do Atlas	67
	Autora	
03.39	Andreas Vesalius, Dei Humani Corpus Fabrica, 1543 (imagem do Atlas)	67
	<a href="http://www.umich.edu/~ece/student_projects/anatomy/images/vesalius_plate3.gif">http://www.umich.edu/~ece/student_projects/anatomy/images/vesalius_plate3.gif</a>	
03.40	Fotografia de pormenor do Atlas: fotografias de obra	68
	Autora	
03.41	Fotografia de pormenor do Atlas: fotografias de obra	68
	Autora	
03.42	Fotografia do Gabinete de Curiosidades e Cinema	68
	Autora	
03.43	Fotografia do Atlas	69
	Autora	
03.44	Fotografia de pormenor do Atlas	69
	Autora	
03.45	Fotografia da exposição Aires Mateus: Arquitectura, no CCB em 2006	72
	Costa, 2009	
03.46	Fotografia da exposição monográfica de Álvaro Siza Vieira, no Museu da Electricidade em 2007	72
	<a href="http://trienal.blogs.sapo.pt/18684.html">http://trienal.blogs.sapo.pt/18684.html</a>	



---

#### 4. A EXPOSIÇÃO COMO OBRA ABERTA

04.01	Fotografia da exposição Progress <a href="http://www.architectsjournal.co.uk/culture/oma/progress-at-the-barbican/8621415.article">http://www.architectsjournal.co.uk/culture/oma/progress-at-the-barbican/8621415.article</a>	79
04.02	Secret Room na exposição Progress <a href="http://www.flickr.com/photos/ginja_andy/6559443101/">http://www.flickr.com/photos/ginja_andy/6559443101/</a>	79
04.03	Fotografia da entrada da Nationalgalerie durante a exposição Content <a href="http://www.andandandcreative.com/our-work/oma-amo-office-of-metropolitan-architecture/exhibition-design.html">http://www.andandandcreative.com/our-work/oma-amo-office-of-metropolitan-architecture/exhibition-design.html</a>	80
04.04	Fotografia de pormenor da exposição Content: área vedada <a href="http://farm4.static.flickr.com/3225/244203379L11da091b4c.jpg">http://farm4.static.flickr.com/3225/244203379L11da091b4c.jpg</a>	80
04.05	Fotografia de pormenor da exposição Archaeology of the Mind <a href="http://bartletyear1architecture.blogspot.pt/2012/02/beauty-and-waste-in-architecture-of.html">http://bartletyear1architecture.blogspot.pt/2012/02/beauty-and-waste-in-architecture-of.html</a>	80
04.06	Fotografia de pormenor da exposição Progress, pátio do Barbican Center com uma footprint à escala 1:1 do Maggie Center em Glasgow, OMA <a href="http://www.architectsjournal.co.uk/culture/oma/progress-at-the-barbican/8621415.article">http://www.architectsjournal.co.uk/culture/oma/progress-at-the-barbican/8621415.article</a>	82
04.07	Frame de um vídeo do móbile Snow Flurry, Alexander Calder, 1948 <a href="http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c">http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c</a>	85
04.08	Frame de um vídeo do móbile Snow Flurry, Alexander Calder, 1948 <a href="http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c">http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c</a>	85
04.09	Frame de um vídeo do móbile Snow Flurry, Alexander Calder, 1948 <a href="http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c">http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c</a>	85
04.10	Frame de um vídeo do móbile Snow Flurry, Alexander Calder, 1948 <a href="http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c">http://www.youtube.com/watch?v=DScnuGhDu0c</a>	85



00

---

INTRODUÇÃO

## 0.1. OBJECTIVO

A presente dissertação tem como tema a exposição de arquitectura, e constitui-se como uma reflexão acerca do acto de a expor. Esta é uma reflexão que se pretende crítica, não desejando ser uma compilação de conhecimentos, mas antes uma espécie de ensaio que estimule por sua vez a reflexão sobre o tema.

Numa abordagem abrangente, este estudo visa uma compreensão do papel da exposição de arquitectura no contexto da produção arquitectónica e cultural contemporânea, explorando as implicações e mais-valias do seu carácter público, não ignorando ao mesmo tempo os inúmeros factores que concorrem, condicionando-a e determinando-a, para a sua elaboração.

Num sentido mais particular, pretende-se uma investigação acerca do acto de expor arquitectura, e especificamente da sua expressão contemporânea, com o objectivo de clarificar o que significa e implica expor arquitectura, e identificar as características estruturantes da exposição, que a definem como contemporânea e distinguem de outras práticas curatoriais ou modos de expressão.

Tendo em vista complementar este estudo, é analisada em pormenor a exposição ARX Arquivo/Archive, uma mostra monográfica da ARX Portugal, com curadoria do arquitecto Luís Santiago Baptista, patente no Centro Cultural de Belém desde 27 de Março até 15 de Agosto de 2013. O estudo de caso constitui-se como trabalho de campo, também com o objectivo de recolher informação que sirva de base à formulação de uma hipótese teórica, acerca da exposição contemporânea de arquitectura.

## 0.2. JUSTIFICAÇÃO

Actualmente a arquitectura vive um período de grande expansão, o seu campo de actuação torna-se mais plural e a sua actividade diversifica-se, acomodando outras formas de fazer arquitectura. Muitos destes novos modelos derivam da exposição de arquitectura, com o seu carácter efémero e aspiração ao contacto com um público mais alargado que os clientes do projecto convencional.

Ao mesmo tempo, a curadoria reclama a sua autonomia disciplinar, ou por outras palavras, ensaia a sua independência enquanto uma prática distinta da arquitectura. Ainda em 1931 Philip Johnson ao visitar a exposição *Wohnung unserer Zeit* (O apartamento do nosso tempo), uma secção da *Bauausstellung* (Exposição da Construção Alemã) comissariada por Mies van der Rohe, escreveu um artigo para o New York Times em que afirma: “The art of exhibiting is a branch of architecture and should be practiced as such.” (Johnson, 1932, citado em Staniszewski, 2001 p.38); passadas oito décadas, a actividade expositiva é explorada das mais variadas formas, como um subcampo da arquitectura, como uma forma alternativa de fazer arquitectura bem como uma prática que procura a sua própria epistemologia.

Têm-se multiplicado os cursos ou pós graduações especificamente direccionados para a curadoria de arquitectura, pelo que se adivinha o actual crescimento deste campo, e a sua constituição como uma área do saber, tão independente como qualquer outra área não científica.

A par das questões disciplinares, verifica-se uma proliferação crescente de museus dedicados exclusivamente à arquitectura. Esta não é uma ideia recente, dado que o primeiro do género data do quarto ano do séc. XIX; contudo, foi a partir do final da última década de 70 que se tornou prática generalizada em todo o mundo ocidental.

Além da exposição dita museológica, outras mostras de arquitectura têm conquistado o seu lugar nos hábitos culturais sociais, nomeadamente as associadas aos ciclos expositivos promovidos por cidades específicas. Num primeiro momento ligadas aos ciclos artísticos, estas edições são agora totalmente independentes de quaisquer outros eventos, tendo a capacidade de sozinhas mobilizarem uma audiência progressivamente mais vasta, tanto em número como em variedade.

Por último, também as exposições monográficas, de um atelier ou arquitecto particular, são cada vez mais frequentes, inclusive têm-se vindo a tornar uma actividade regular para alguns ateliers, constituindo-se nestes casos como momentos de reflexão retrospectiva, e inevitavelmente também de investigação para a sua actividade futura.

Dada a notória importância que a prática expositiva assume hoje em dia na produção arquitectónica, é essencial que se proceda a uma reflexão crítica sobre a mesma, que questione as razões, o modo, e o objectivo com que é feita; que pondere acerca do seu potencial enquanto manifestação cultural da arquitectura, e acerca de como este pode ser atingido, trazendo consequência e valor a essa mesma prática, que se possa reflectir na produção e vivência da arquitectura.

### 0.3. ESTADO DA ARTE

É perceptível um ritmo algo descompassado, composto por um lado pela prática efectiva da exposição de arquitectura, e por outro pela reflexão teórica sobre a mesma.

Em 1995 é publicado, por ocasião de *Une exposition* – a exposição curada pelo artista Rémy Zaugg no Centre Georges Pompidou sobre o trabalho de Herzog & de Meuron – um livro homónimo em formato de uma conversa entre os arquitectos e o curador; o texto é uma reflexão conjunta acerca da natureza da exposição, do acto de expor, e particularmente do acto de expor arquitectura. Até hoje permanece uma obra incontornável para uma aproximação ao significado da exposição de arquitectura, na verdade das poucas, senão a única, que aborda a questão de um ponto de vista crítico ou filosófico, em vez de meramente descritivo.

*The Art of Architecture Exhibitions* com coordenação de Kristin Feireiss, é uma compilação de textos de curadores e críticos de arquitectura sobre a temática da mostra de arquitectura, alguns ensaios, outros descrições de projectos expositivos; a par dos textos é apresentado um conjunto de exposições patentes no NAI (Netherlands Architecture Institute) durante o período em que Feireiss foi directora.

Num outro livro de 2001, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Mary Anne Staniszewski baseia-se no estudo de um conjunto de exposições do MoMa, inclusive de arquitectura, para investigar a exposição enquanto meio de representação artística; a sua intenção é analisar aquilo que considera ser uma categoria histórica, oficial e colectivamente esquecida (Staniszewski, 2001, p.xxii).

Na verdade, especificamente sobre exposições de arquitectura, a bibliografia disponível não é vasta. A maioria dos textos que tratam este tema é publicada em publicações periódicas, digitais ou impressas, em formato de artigo pontual ou em edições exclusivamente dedicadas ao assunto da curadoria de arquitectura, como é o caso da *Log 20*, de Outubro de 2010. Este livro é uma compilação de textos de vários curadores, grosso modo relatos da sua experiência profissional, retratada através de exemplos de exposições da sua autoria, sendo que alguns dissertam um pouco acerca da estratégia expositiva que desenvolvem ao longo da carreira.

É de destacar o ciclo de conferências de Barry Bergdoll, promovido pela National Gallery of Art de Washington, que decorreu nos meses de Abril e Maio de 2013, e que trata da História da prática expositiva de arquitectura. Bergdoll, que por essa altura ainda ocupava o cargo *Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design* do MoMA, apresenta uma compilação detalhada de exposições desde o séc XVIII até ao presente, que embora bastante centrada nos centros artísticos de Paris e Nova Iorque, se constitui como uma primeira tentativa séria de documentar e analisar a vasta e diversificada história de exposições de arquitectura.

No panorama nacional, salienta-se a actividade de Pedro Gadanho, que através do seu blog e de palestras, expõe as suas investigações e disserta acerca do papel da curadoria de arquitectura e das exposições como veículos de crítica e expansão

da cultura arquitectónica. Por último, o ciclo de conferências *Contentor e Conteúdo: intersecções entre Museologia e Arquitectura*, com a edição de 7 de Junho dedicada à curadoria, testemunha o interesse crescente, mas ainda tímido, em relação à exposição de arquitectura, compondo-se sobretudo de relatos e descrições de experiências expositivas, embora neste caso em particular muitos curadores tenham ido além do desafio proposto e aflorado questões teóricas estruturantes da prática expositiva.

De facto trata-se uma área em desenvolvimento, sendo expectável que com a emergência de cursos académicos especializados surjam também publicações em resultado de projectos de investigação.

#### 0.4. QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO

É transversal a grande parte da bibliografia sobre exposições e curadoria de arquitectura a referência à natureza paradoxal, e à dificuldade específica inerente à exposição de arquitectura. Segundo os autores que advogam esta ideia, a exposição de arquitectura constitui-se como um paradoxo por na realidade não expor o seu objecto; quanto à dificuldade, prende-se com o facto de a mostra ser, conseqüentemente, composta apenas por objectos substitutos que devem evocar e comunicar o objecto arquitectónico real ao público.

Não aceitando a priori este raciocínio como válido, a dissertação toma uma atitude de questionamento em relação às suas premissas. Não é a obra de arquitectura em si a sua própria exposição? Tratando-se a exposição de arquitectura de um evento de excepção, a intenção do seu autor é mostrar ou divulgar o edifício, que já existe inevitavelmente exposto no seu lugar de implantação, e divulgado em todo o mundo através dos inúmeros meios disponíveis na era contemporânea para o fazer?

Qual é, afinal, o papel da exposição de arquitectura? Para que serve, o que significa o acto de a expor, em que contexto é projectada a exposição, por que razões, com que objectivos, e o que é exposto afinal?

De que formas a exposição se afirma como distinta de outros meios de comunicar a arquitectura, e como se pode constituir como uma produção arquitectónica em si, um projecto, uma obra, contribuindo desse modo para a expansão do discurso arquitectónico?

Qual é o potencial da exposição enquanto manifestação cultural da arquitectura, e como pode esse potencial assumir um papel operativo, trazendo alguma consequência e valor à prática arquitectónica, que se reflecta tanto na produção como na vivência da arquitectura?

Como é que, sendo numa área de produção cada vez mais especializada, com um destinatário que tem contacto com o produto somente após a sua conclusão, a arquitectura pode, através da exposição, aproximar-se dos seus utilizadores, sensibilizá-los e suscitar o seu espírito crítico?

## 0.5. METODOLOGIA

Numa primeira fase, procedeu-se à revisão bibliográfica específica sobre o tema expor arquitectura, exposição de arquitectura ou curadoria de arquitectura. Esta pesquisa inicial deixa clara a posição de grande parte dos autores em relação à exposição de arquitectura, quanto ao seu carácter paradoxal e dificuldade de concretização efectiva.

A segunda fase, em parte simultânea com a primeira, constituiu-se como a participação na exposição ARX Arquivo/Archive, onde houve oportunidade de contactar com o curador da exposição, os arquitectos, e as questões que se punham num cenário real de uma exposição monográfica de arquitectura. Do confronto entre a informação recolhida no trabalho de campo, e a informação recolhida na revisão bibliográfica inicial, constatou-se uma incompatibilidade mútua, em que o caso prático não reflectia as questões apontadas na base teórica.

Assim, após a inauguração da exposição, procedeu-se com a revisão bibliográfica, com especial atenção a esta posição aparentemente generalizada, nomeadamente ao seu confronto com exemplos reais de trabalhos curatoriais em mostras de arquitectura. O que definitivamente se verificou foi a improcedência do raciocínio, que é invariavelmente verbalizado de forma isolada, não sendo resultado de uma dedução lógica e não encontrando paralelo com o trabalho efectivo dos autores.

Dada esta circunstância, na fase de tratamento da informação é adoptada uma abordagem de problematização à questão enunciada. A problematização consiste num método de investigação que põe em causa a premissa inicial em vez de a aceitar e fazer a partir dela própria uma análise; não aceitando o conhecimento comum como auto-legitimante, a sua problematização implica assumi-lo como um problema, ou seja, um dado não adquirido que necessita de ser fundamentado.

As indagações que compõem esta problematização, e que decorrem da descrença das premissas do raciocínio, afiguram-se como perguntas pertinentes em relação ao tema da exposição de arquitectura, que permitiram organizar a primeira parte desta reflexão, antes do estudo de caso; esta parte é uma análise tanto quanto possível objectiva, que apoiando-se na bibliografia visa prover uma base teórica de reflexão.

Após a racionalização e tratamento da informação recolhida na revisão bibliográfica, procedeu-se à interpretação e tratamento da informação recolhida durante o estudo de caso *in loco*. A análise da exposição ARX Arquivo/Archive é feita de modo autónomo, não partindo de pressupostos teóricos ou metodologias pré-definidas, sendo naturalmente crítica e subjectiva.

A última etapa da dissertação é a formulação de uma hipótese, que se compõe em resultado do cruzamento de toda a informação recolhida e da sua interpretação, não se constituindo, como é natural, como um resultado unívoco da investigação. Deste modo, a hipótese afigura-se ao mesmo tempo como uma resposta integrada às questões de investigação enunciadas anteriormente.



## 0.6. ESTRUTURA

A dissertação organiza-se em quatro capítulos distintos:

### Capítulo 1. Enquadramento histórico

O primeiro capítulo compõe-se de uma incursão histórica de exposições públicas de arquitectura, situando esta prática no tempo, desde a sua origem até ao presente. Através de um conjunto de exposições chave brevemente descritas, permite formar uma ideia geral daquilo que tem sido a actividade expositiva na arquitectura.

### Capítulo 2. Prática expositiva contemporânea

Após a revisão histórica, o segundo capítulo centra-se no presente, e na análise de aspectos específicos da actualidade que marcam a curadoria de arquitectura. Contexto, conteúdo e exposição são os conceitos explorados nesta parte, com recurso a uma bibliografia diversificada, dado o carácter multidisciplinar do tema; publicações específicas cruzam-se com outras sobre a relação entre a arquitectura e a cultura e os media, sobre curadoria de exposições – não especificamente de arquitectura, dado que a curadoria de arte, por exemplo, se encontra consideravelmente mais documentada e estudada –, bem como textos que abordam a natureza da arquitectura em si.

### Capítulo 3. Estudo de caso: ARX Arquivo/Archive

Este capítulo visa o estudo de estratégias expositivas com preocupações características da contemporaneidade, através da análise aprofundada e interpretação da exposição ARX Arquivo/Archive, cujo estudo in loco, desde a concepção até após a inauguração, visa complementar a caracterização teórica formulada no capítulo anterior acerca da prática expositiva contemporânea.

### Capítulo 4. A exposição como obra aberta

O último capítulo impõe-se como a formulação de uma hipótese sobre expor arquitectura, que resulta da reflexão incitada tanto pela bibliografia como pelo caso de estudo, sendo ela própria a concretização de uma reflexão acerca da exposição contemporânea de arquitectura – que procura identificar o que lhe confere valor enquanto produção arquitectónica e cultural e enquanto meio de comunicação com o público. Esta hipótese tem como ponto de partida o livro *Opera Aperta* de Umberto Eco, que oferece considerações oportunas acerca da natureza do acto de expor e das suas valências actuais, da não estanqueidade da exposição, ou seja, não conclusividade e multiplicidade de significados.



01

---

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

## SOBRE O CAPÍTULO

Esta resenha histórica surge da necessidade de encontrar fundamento para a argumentação contemporânea, partilhada por grande parte dos arquitectos, críticos e curadores de exposições de arquitectura, que apontam como problema fundamental desta prática a impossibilidade da sua realização plena; esta impossibilidade refere-se ao facto de não ser possível trazer para o espaço expositivo a obra arquitectónica propriamente dita, ficando a exposição composta apenas por substitutos do edifício, como maquetes, desenhos e outros objectos (Sejima, 2010). Vittorio Gregotti numa conversa com Aaron Levy sobre a história da Bienal de Veneza, acrescenta a impossibilidade de comunicação com o público em geral no contexto da exposição.

“AL: Bill and I have difficulty knowing how to show architecture today, because it seems that it is no longer sufficient to put the plan or the model on the wall. VG: It’s absolutely impossible. For me, that’s the real elemental difficulty of having an exhibition of architecture. Communicating with the public is practically impossible. AL: Is it a perennial problem for you or something particular of today? VG: It’s a problem specific of today. Before there were no problems with the public, the discussion was only among specialists.” (Levy, Menking, 2011, pp.32-33).

O raciocínio supracitado, amplamente reproduzido por inúmeros autores, implica que o propósito de uma exposição de arquitectura é mostrar o edifício construído previamente. Neste caso, a exposição existe apenas em consequência do objecto arquitectónico que é construído num outro contexto, e é em si uma reprodução, não acrescentando valor à arquitectura. Ainda, que o envolvimento do público não-especialista é algo extrínseco à exposição de arquitectura, um fenómeno recente que enfraquece o discurso arquitectónico. No entanto, destacam-se exposições que pela sua natureza, objectivo e influência invalidam *a priori* estes raciocínios.

A revisão histórica surge assim numa tentativa de colmatar a amnésia generalizada que pode justificar as premissas enunciadas, na linha do que Mary Anne Staniszewski pretende com o livro *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. O texto que se segue é uma breve análise descritiva que visa fornecer uma base teórica de reflexão, tanto quanto possível independente do que se pode considerar *conventional wisdom*, ou seja, ideias ou explicações aceites de forma geral como verdadeiras, pelo público ou por especialistas de determinada área, apesar de infundadas e não testadas.

Este capítulo tem portanto como objectivo estudar o papel que a exposição pública de arquitectura foi tendo ao longo do tempo, quais as motivações dos seus autores para as projectar, os modelos expositivos que foram sendo adoptados, e que conteúdos as compunham. A análise é feita através de uma selecção de exposições chave, que marcaram dado período temporal pelo papel que desempenharam e pela influência que tiveram, tanto arquitectónica, como cultural, como junto do público ou da sociedade em geral.

## 1.1. INCURSÃO HISTÓRICA

### PARADIGMA DAS BELAS-ARTES

A *Architects Society*, criada em 1760 em Londres foi segundo Barry Bergdoll a primeira organizadora de exposições públicas de arquitectura, onde eram expostos desenhos e gravuras que podiam ser vendidos a par dos serviços do arquitecto (Bergdoll, 2013<sup>a</sup>). Eram também comuns as colecções privadas, como a de Sir John Soane (1753-1837), que reuniu no seu museu uma colecção de cerca de 30.000 desenhos e 252 maquetes.

Em Paris surgiram associadas aos *Salons*<sup>1</sup>, a exposição oficial de arte no Louvre. Este ciclo era inicialmente restringido a membros da academia de pintura e escultura, e portanto interdito a arquitectos. Charles de Wailly é o primeiro arquitecto a ser admitido na academia, expondo pela primeira vez no *Salon* de 1771. A peça com que se estreia é uma pintura do seu projecto em curso, o teatro Odéon para a *Comédie-Française*. Foi a primeira vez que um projecto foi mostrado publicamente antes de ser construído, gerando discussão em torno de uma obra de interesse público. Após a Revolução Francesa, o *Salon* passa a ter uma secção de arquitectura, inaugurada na edição de 1793, que se constitui como um concurso aberto para arquitectos submeterem propostas de projectos que personifiquem os ideais e respondam às necessidades funcionais da Republica; representações bidimensionais (desde desenhos técnicos a gravuras) das obras e projectos são expostas a par de obras de arte de pintura e escultura. Estabelecem-se assim no final do séc. XVIII os primeiros cânones para a mostra, apreensão e avaliação de arquitectura, com repercussões até aos dias de hoje.

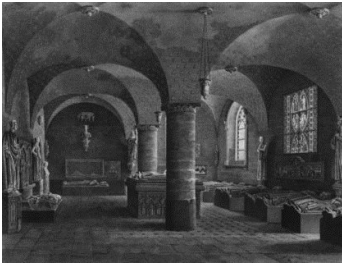


01.01 Perspectiva da escadaria projectada para a nova sala da *Comédie Française*, 1771

### RECONSTRUIR A HISTÓRIA

Na sequência dos saques e destruição de património construído que pontuaram a Revolução Francesa, surgem dois termos linguísticos: *vandalisme* e *conservateur*. Vandalismo passa a designar um acto de destruição, em analogia à devastação que o povo Vândalo causava nas cidades que tomava. Como reacção ao dano e desaparecimento surge uma necessidade de preservação, delegada na personagem do *conservateur*, ou curador, pessoa encarregada de conservar objectos com valor histórico ou artístico. É dessa necessidade de preservação e de reconstituição de uma identidade nacional que nasce a vontade de constituir um Museu de Arquitectura, que se concretiza de duas formas distintas: o *Musée des Monuments Français* e a *Galerie de l'Architecture*.

<sup>1</sup> O termo Salon tem origem no nome da galeria Salon Carré (Salão Quadrado) do Louvre, utilizado a partir de 1725 para as exposições oficiais da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, uma secção da Académie des Beaux-Arts (École des Beaux-Arts a partir de 1863), que integrava também as academias de música e de arquitectura. As exposições tinham periodicidade anual, excepto entre 1737 e 1789 em que foi bianual. No final do séc. XIX surgem ciclos independentes como o Salon des Refusées, Salon des Indépendants e o Salon d'Automne. Estas novas exposições nascem em reacção ao conservadorismo do Salon original, que tinha por hábito rejeitar as obras que se desviavam da corrente tradicional.



01.02 Gravura da sala do séc. XIII no Musée des Monuments Français



01.03 Gravura da sala do séc. XVI no Musée des Monuments Français

O Museu dos Monumentos Franceses, aberto no convento dos Petits Augustins em 1795, era da responsabilidade de Alexandre Lenoir, que personifica o *conservateur*, dedicado à recolha, salvaguarda e mostra de objectos. As peças eram organizadas cronologicamente em galerias à volta do claustro, em que cada uma correspondia a um século. O interior das salas foi transformado de modo a que o visitante conseguisse através da arquitectura, (colunas, pórticos, tectos, revestimentos), identificar o século em que se encontrava, desde o séc. XII até ao então corrente séc. XVIII. À medida que se aproximam do presente, as galerias são cada vez mais iluminadas, aludindo à evolução do pensamento humano até ao seu apogeu com a nova república (Bergdoll, 2013b). A arquitectura tem assim a função de criar uma atmosfera e um contexto histórico para as peças expostas, constituindo-se como uma ferramenta educativa, de suporte a uma narrativa cronológica que ambiciona preservar a memória de uma nação em drásticas transformações.

Numa abordagem museológica distinta, a Galeria de Arquitectura expunha uma colecção de maquetes de cortiça e gesso referentes a edifícios da antiguidade, desde a civilização egípcia à romana. Esta relação de identificação histórica através da arquitectura até hoje familiar, relaciona os estilos arquitectónicos semanticamente com determinada civilização. A Galeria abre ao público em 1806 com 80 peças, colecção que vai crescendo e que terá um papel fundamental para as gerações de arquitectos alunos na École des Beaux Arts, que estudam através das maquetes e desenhos as ordens clássicas (Bergdoll, 2013b).

## EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS: REPENSAR A HABITAÇÃO E A CIDADE

Na segunda metade do séc. XIX, as Exposições Universais tornam-se instrumentos chave no desenvolvimento de dois discursos sobre o papel da arquitectura e do arquitecto, que expandiram radicalmente o seu campo de actuação. O primeiro refere-se à reforma da habitação para a classe trabalhadora e o segundo ao planeamento urbano. A exposição de arquitectura passa a reflectir preocupações políticas e actua em resposta a problemas reais, tornando-se um laboratório que testa a eficácia de novas soluções e aspira a ter consequências concretas além da exibição.

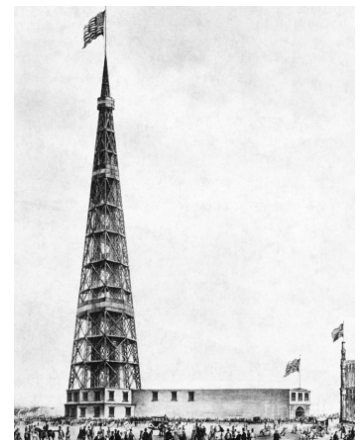


01.04 Fotografia da casa modelo para quatro famílias

Na Grande Exposição de 1851 em Londres, o Crystal Palace não era a única arquitectura em exposição, existindo à sua frente uma casa modelo para quatro famílias, pensada para suprimir as carências habitacionais prementes dos operários londrinos. A iniciativa partiu da *Society for Improving the Condition of the Labouring Classes* presidida pelo príncipe Albert, com projecto da autoria de Henry Roberts. A visita à casa era acompanhada de um catálogo explicativo das suas inovações construtivas, como por exemplo a utilização de tijolo furado para melhor ventilação. O mesmo acontece na Exposição Universal de Paris em 1855, com o “projecto de Napoleão III para habitações melhoradas para os trabalhadores” (Bergdoll, 2013d). Ao contrário do anterior que é demolido, é integrado na cidade e ainda hoje permanece habitado algures no 9<sup>ème</sup> arrondissement em

Paris. A partir deste momento torna-se prática comum a apresentação de projectos habitacionais na Exposição, tendencialmente experimentais, construídos como satélites da área expositiva principal.

Sendo claro que os problemas da cidade em processo de industrialização eram mais profundos que simplesmente os habitacionais, torna-se evidente a necessidade de reorganização dos centros urbanos. Os grandes planos urbanísticos deste século, (Paris, Viena, Barcelona...), transformaram a cidade demasiado depressa e em sistemas muito complexos para serem compreendidos in loco, afigurando-se a exposição sobre da cidade como um meio para a sua leitura. Nas Exposições Universais era frequente uma mostra que retractava, através de plantas e maquetes, o projecto e a evolução da reconstrução de Paris planeada por Georges-Eugène Haussmann (Bergdoll, 2013d). Eventualmente a cidade torna-se ela própria exposição, através da construção de pontos de observação que permitiam visões panorâmicas, como o Latting Observatory na Feira Mundial de 1853 em Nova Iorque e a Torre Eiffel na Exposição Universal de 1889. Na exposição de Paris de 1900 é construída uma passadeira rolante elevada por entre os pavilhões temporários, que permite aos visitantes verem as aldeias, ruas e pavilhões de cada país de um ponto de vista elevado, num percurso expositivo pré-determinado.



01.05 Latting Observatory, 1853



01.06 Torre Eiffel, 1889

## EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS: A ARQUITECTURA COMO REPRESENTAÇÃO NACIONAL

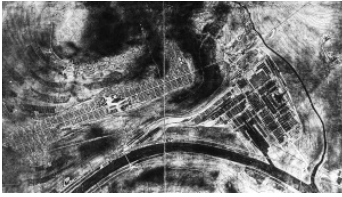
Da necessidade de representar todos os países participantes, nasce na exposição de Paris de 1853 outra tipologia expositiva: o pavilhão de exposição. Não sendo apenas o contentor, o pavilhão é também conteúdo e mensagem da exposição, uma síntese da identidade de dada nação que a distinga das demais. Nesta altura, foi para muitos países motivo de reflexão o que deveria ser adoptado como arquitectura nacional, ou seja, que arquitectura apropriar como imagem icónica para o exterior. O projecto de Charles Garnier *Histoire de l'Habitation Humaine*, construído na Exposição Universal de 1889 (Ville de Garnier), retracta a evolução da casa desde a cabana primitiva até aos modelos correntes, ilustrando diversas civilizações através dos estilos adoptados nos pavilhões de exposição. Os modelos inaugurados por estas duas exposições, o pavilhão e a rua ou aldeia, permanecerão em uso até ao presente e meados do séc. XX respectivamente. Em 1940, os pavilhões da Exposição do Mundo Português representavam monumentalmente momentos e valores do Império, ao lado das aldeias regionais e coloniais, e na Expo 58 em Bruxelas, a par do inovador pavilhão de Le Corbusier para a Philips apresentava igualmente uma secção colonial de "live architecture".



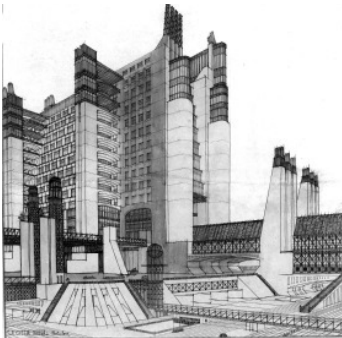
01.07 Cabanas africanas, Histoire de la Habitation Humaine



01.08 Chalet escandinavo, Histoire de la Habitation Humaine



01.09 Primeiro estudo em planta, Cité Industrielle



01.10 Desenho de uma casa com elevador, Città Nuova



01.11 Perspectiva da Ville contemporaine de trois millions d'habitants



01.12 Maquete original da Torre de Tatlin

## VANGUARDAS: A EXPOSIÇÃO COMO FRENTE DE BATALHA E COMO EXPRESSÃO IDEOLÓGICA

Após a inovação das Feiras Mundiais, o centro da actividade expositiva de arquitectura concentra-se na mostra em galeria. No início do séc. XX, os arquitectos das vanguardas seguem o exemplo dos artistas, utilizando a exposição institucional para a apresentação de obras não-convencionais, o que levou à formação dos *Salons* parisienses alternativos. A exposição é um meio privilegiado para os arquitectos vanguardistas “darem vida” aos seus projectos utópicos urbanos. É também comum os projectos serem publicados após serem expostos, como é o caso dos desenhos de Tony Garnier da *Cité Industrielle*, em 1917. Contudo este projecto data de 1901, ano em que a *École des Beaux-Arts* rejeita exhibir os primeiros desenhos submetidos pelo autor. A cidade industrial só é aceite no *Salon* de 1904, onde ganha fama, sendo exposta depois noutras cidades, com cada vez mais desenhos, até ao ano da sua publicação.

Outro exemplo, este com aclamação quase instantânea, é o projecto *Città Nuova* de Antonio Sant’Elia, cujos desenhos foram expostos pela primeira vez em Março de 1914 pela Associação de Arquitectos da Lombardia. Poucos meses depois figuram noutra exposição e é publicado o *Manifesto dell’Architettura Futurista*. Em menos de um ano nasce de um conjunto de desenhos uma nova arquitectura; a exposição adquire por esta altura uma influência superior à obra construída, exercendo a sua influência não só presencialmente, mas também através de publicações e imagens a ela associadas. É inevitável mencionar a primeira participação de Le Corbusier (1887-1965) numa exposição a propósito da subversão das mostras institucionais. O Arquitecto é convidado a submeter desenhos para um chafariz público, ou uma fonte, no âmbito da inauguração da secção dedicada a arte urbana No *Salon d’Automne* de 1922. Não satisfeito com este conceito de arte urbana, Corbusier apresenta antes uma perspectiva do seu primeiro projecto urbano, *Ville contemporaine de trois millions d’habitants*.

A Revolução Russa de 1917 foi um momento catalisador singular na história, de desenvolvimento criativo para a criação de uma linguagem artística, unificadora e representativa de um sistema político. O maior símbolo desse estilo permanece até hoje o monumento à Terceira Internacional (1919) desenhado por Vladimir Tatlin. Desde a sua concepção que se tornou num ícone de modernidade para arquitectos de todo o mundo, pela simbiose entre arte e tecnologia e pela utilização da última com fins estéticos (Cooke, 2002). A Torre de Tatlin não passou da folha de papel e da maquete, que após a sua conclusão foi exibida na rua, entre 1920 e 1925, destituída das funções programadas por Tatlin como sede do Comintern, mas cumprindo os ideais revolucionários de acesso e democratização da arte.

As exposições coordenadas por Walter Gropius (1883-1969), tanto da Deutcher Werkbund como da Bauhaus, são o principal meio de experimentação e divulgação do trabalho de ambas as instituições, que a par das publicações impressas em sua consequência expressavam os valores e o espírito comunitário que as caracterizavam. Desde “Exposição para arquitectos desconhecidos” em 1919, da Deutcher Werkbund,

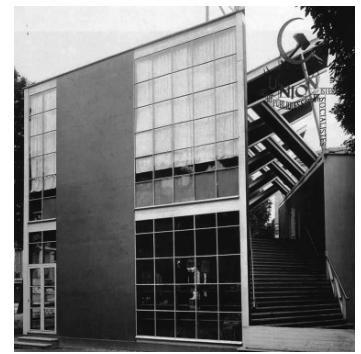


meses antes da fundação da Bauhaus, passando por “Arte e tecnologia, uma nova unidade” em 1923 e já no âmbito da última, as exposições de Gropius reflectem o pensamento moderno, e apelam à concepção da obra de arte global, pela dissolução de fronteiras entre as profissões artísticas (artesãos, pintores, escultores e arquitectos). No mesmo ano de 1923 a exposição *Internationale Architektur*, representa a universalização dos valores da Bauhaus, congregando diversos arquitectos internacionais – por exemplo Le Corbusier, Mies van der Rohe e Oud – sendo a mostra que mais contribuiu para a percepção da emergência de um movimento moderno coerente (Bergdoll, 2013e). Experimentando sucessivamente novas técnicas de apresentação, eram projectos de arquitectura *per se*, nomeadamente os da autoria de Herbert Bayer, que publica em 1940 *Fundamentals of Exhibition Design*; é uma aproximação a um cânone expositivo, onde apresenta o seu diagrama de campos visuais, aplicado na exposição da secção alemã da *Exposition de la société des artistes décorateurs*, em 1930 no Grand Palais, Paris.

Em 1925, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, reúne em Paris um descendente de cada uma das correntes referidas, Konstantin Melnikov e Le Corbusier. O primeiro projecta o pavilhão soviético, onde experimenta uma síntese para uma nova arquitectura, construtivista, que responde à nova ordem social Russa. O seu interior é uma sala de leitura comunitária, de planta livre, tal como o pavilhão de Corbusier *L'Esprit Nouveau*. Este é uma unidade de habitação unifamiliar, a materialização da “machine à habiter” sobre a qual o autor escreve dois anos antes em *Vers une Architecture*. Além da célula paralelepipedica destinada à habitação, a divisão cilíndrica adjacente era uma pequena exposição monográfica de projectos não construídos. Na mesma exposição mas fora da arquitectura pavilhonar, Frederick Kiesler apresenta no Grand Palais *City in Space*, uma super-estrutura suspensa num espaço escurecido, composta por elementos lineares e planos, os últimos com painéis expositivos iluminados. A instalação era simultaneamente objecto em exposição e espaço expositivo, permitindo ao visitante explorar os interstícios daquela cidade conceptualizada; a sua abstracção e síntese conferem-lhe o estatuto de obra de arte total, a concretização plena dos ideais do De Stijl e da Bauhaus (Doesburg citado em Davidson, Rylands, 2004).

## HABITAÇÃO COLECTIVA E UNIFAMILIAR COMO EXPOSIÇÃO

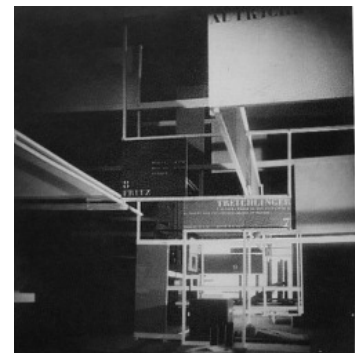
Weißenhofsiedlung é o primeiro de vários conjuntos urbanos projectados com dupla função, de habitação e de exposição de arquitectura. É um conjunto habitacional em Estugarda construído para a exposição da *Deutscher Werkbund* em 1927. *Die Wohnung* (O apartamento), consiste numa urbanização, desenhada por Mies van der Rohe (1886-1969), cujos lotes foram atribuídos a dezassete arquitectos europeus, tendo muitos já participado na *Internationale Architektur* em 1923. Enquadrando-se no contexto do pós-guerra alemão, a exposição é pensada em resposta às necessidades socioeconómicas da população, privilegiando a eficiência construtiva e a economia de meios. O evento foi igualmente importante como ponto de contacto entre vários arquitectos, reunidos no ano seguinte no primeiro congresso e fundação dos CIAM (Weissenhofsiedlung, s. d.).



01.13 Pavilhão Soviético



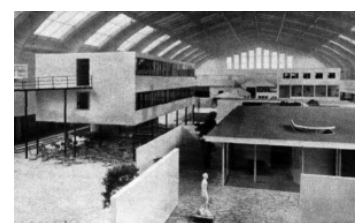
01.14 Pavilhão L'Esprit Nouveau



01.15 City in Space



01.16 Edifícios projectados por Le Corbusier para a Die Wohnung



01.17 Galeria da Die Wohnung unserer Zeit

Em 1931 Mies volta coordenar uma mostra sobre o apartamento, desta vez a *Die Wohnung unserer Zeit* (O Apartamento no Nosso Tempo), uma secção da Deutsche Bauausstellung (Exposição de Construção Alemã). A exposição compõe-se de vários projectos de habitação construídos à escala real dentro da galeria expositiva erguida para o efeito. Mies apresenta duas casas, Haus für ein kinderloses Ehepaar (Casa para um casal sem filhos) e Junggesellenwohnung (Apartamento de solteiro), que aplicam os princípios do pavilhão de Barcelona ao uso residencial, estudos para as suas futuras obras nos EUA onde concretiza plenamente a sua arquitectura de “pele e osso”.

## MIES E A APOTEOSE DA ARQUITECTURA DE EXPOSIÇÃO



01.18 Casa Kroller Muller, peça recusada para a exposição de 1919



01.19 Arranha-céus da Friedrichstrasse



01.21 Interior do pavilhão de Barcelona, 1929

O pavilhão alemão, projecto da sua autoria para a Exposición Internacional de Barcelona de 1929, permanece até hoje o exemplo mais icónico de uma exposição de arquitectura e do seu potencial enquanto produção arquitectónica autónoma. Por essa altura o mundo expositivo era já um livro aberto para Mies, tendo já concorrido, participado e organizado diversas mostras de arquitectura, através das quais se foi tornando conhecido e amadurecendo – um pouco como o movimento moderno. A primeira vez que Maria Ludwig Michael Mies submete uma proposta para exposição é em 1919, para a “Exposição para Arquitectos Desconhecidos” organizada por Gropius, tendo até essa altura projectado apenas algumas casas particulares. A peça, uma gravura a guache do seu projecto nunca construído para a Kroller-Muller House (1913), foi rejeitada por Gropius por o projecto ser demasiado conservador, e não representativo dos valores que a exposição ambicionava transmitir. Dois anos depois, participa no concurso de ideias para a construção de um edifício de escritórios na Friedrichstrasse em Berlim, sob um novo nome, Mies van der Rohe, e com uma arquitectura totalmente diferente do estilo neo-classico do projecto Kroller-Muller e de todas as suas obras até à data. O projecto que opera esta mudança radical ficou conhecido por Arranha-céus da Friedrichstrasse, singular na adopção de uma fachada vítrea que deixava visível a estrutura interna do edifício. É com este projecto que é convidado por Gropius a participar na exposição da Bauhaus *Internationale Architektur* em 1923. Após o Arranha-céus da Friedrichstrasse, Mies desenvolve vários projectos de carácter moderno e inovador, que são expostos ou publicados, ao mesmo tempo que continua a construir casas particulares num estilo mais convencional. Esta situação mantém-se até 1926, altura em que passa a fazer parte da Deutscher Werkbund e fica responsável pelo planeamento da Weißenhofsiedlung (1927). Em 1928 inicia o projecto para o Pavilhão de Barcelona, inaugurado no ano seguinte, e demolido sete meses depois, no final da Exposição Internacional de Barcelona. Apesar da sua curta vida e reduzido número de visitantes, a obra chegou rapidamente a um público muito alargado através de fotografias, verdadeiros ícones da arquitectura moderna, difundidas em publicações e em exposições; foi especialmente marcante a exposição de 1947 curada por Philip Johnson (1906-2005) no MoMA, *The Architecture of Mies van der Rohe*, a partir da qual as fotografias de 1929 se tornaram em imagens obrigatórias em todas as revistas da especialidade (Colomina, 2010). Através

das fotografias originais, o pavilhão foi divulgado como objecto de contemplação, proporcionando ao observador uma experiência semelhante à contemplação de uma obra de arte protegida numa galeria, experiência essa muito distinta da do fruidor do espaço físico construído (Hill, 2002). Entre 1983 e 1986 o pavilhão é reconstruído no seu lugar original por um grupo de arquitectos espanhóis, apesar da envolvente estar bastante diferente, especialmente devido à ausência da colunata monumental que impedia a observação do pavilhão original de longe (cuja sombra é visível na figura 01.21). A arquitectura efémera é tornada permanente, cristalizando a exposição que é hoje considerada como paradigma da arquitectura do movimento moderno.



01.21 Exterior do pavilhão de Barcelona, 1929

## A FORMAÇÃO E DIFUSÃO DE UM ESTILO

A exposição *Modern Architecture, International Exhibition*, em 1932 no MoMA marca várias mudanças não só no panorama expositivo mas no da própria arquitectura, e na sua relação com o público. A forte descontextualização das obras, a homogeneização das suas diferenças e a apresentação no Museu de Arte Moderna dos elementos arquitectónicos como peças de arte, garantiram o sucesso da intenção dos curadores, Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) e Philip Johnson (1906-2005), na percepção de um estilo moderno universal e universalmente aplicável. A exposição funcionou mais precisamente como um intermediário entre a prática arquitectónica e a sua apropriação pela cultura popular, sendo que o momento de transição, em que a arquitectura se dispõe à apropriação, é a sua presença no museu como *high art* (Colomina, 1994). A preferência da casa particular foi um factor crucial para o enorme sucesso da exposição entre um público alargado, com a qual este facilmente se identifica, compreende, e mais, deseja. Apesar de ser uma exposição essencialmente retrospectiva, teve uma projecção notável no futuro, estabelecendo cânones e princípios projectuais que guiaram a produção arquitectónica durante décadas, bem como a sua divulgação e mediatização.



01.22 Maquete da Villa Savoye na exposição Modern Architecture, International Exhibition



01.23 Modern Architecture, International Exhibition numa department store em LA.

## O PÓS GUERRA E A EXPOSIÇÃO CRÍTICA

A prática expositiva no rescaldo da 2ª Grande Guerra é naturalmente de cariz operativo, evocando o projecto de urbanização Weißenhofsiedlung em Estugarda de 1927. Desde exposições dedicadas à casa pré-fabricada, como a *Techniques Américaines de l'Urbanisme et de l'Habitation 1940-194X*, apresentada por Paul Nelson no Grand Palais em Paris em 1946, até experiências urbanas no contexto de eventos culturais, um desenvolvimento do conceito de Weißenhofsiedlung. A propósito do Festival of Britain de 1951, é criado o *Council for Architecture Town Planning and Building Research*, no qual o arquitecto Frederick Gibberd defende que a única forma de o público se interessar por uma exposição de arquitectura é se esta for um ambiente real onde as pessoas possam caminhar (Bergdoll, 2013e). Surge assim a ideia para um projecto de reconstrução da zona Este de Londres, que viria a fazer parte integrante da exposição; durante o Festival of Britain, o Lansbury State's Project era conhecido como Live Architecture Exhibition.



01.24 Exposição sobre o QT8, na Mostra della Casa, Trienal de Milão, 1954



01.25 Entrada Este para a exposição do Mundo Português

O mesmo acontece na X Trienal de Milão, em 1954, com o “quarteirão experimental QT8” da secção *Mostra della Casa*. Um novo troço de cidade é construído como parte da trienal, com apartamentos vagos visitáveis e acompanhado por uma exposição explicativa do projecto de Piero Bottoni.

Em Portugal os anos 40 também são um período interessante na produção arquitectónica, numa altura em que se adivinhava, erradamente, a mudança de regime, em consequência do enfraquecimento ou dismantelamento das ditaduras fascistas europeias com o final da 2ª Guerra Mundial. Há uma vontade de mudança de paradigma, de abandono da arquitectura nacionalista, personificada no seu apogeu pela Exposição do Mundo Português em 1940, para uma prática ao corrente das necessidades e mentalidades contemporâneas<sup>2</sup>, e de cariz internacional. O moderno renasce assim em território nacional ligado a exposições da vanguarda artística, promovidas pela Sociedade Nacional de Belas Artes e portanto na linha da tradição expositiva dos Salons Parisienses, da Académie des Beaux-Arts. Desde a primeira edição, em 1946, que as Exposições Gerais de Artes Plásticas se afirmam em oposição às directrizes oficiais, (nomeadamente ao ciclo Exposições de Arte Moderna, criado por António Ferro), sendo que a segunda é sujeita a uma rusga da PIDE, que resulta na apreensão de várias obras de arte, e a terceira a censura prévia. O ciclo é anual até 1956, excepto em 1952, ano em que a SNBA é encerrada pela PIDE. As nove EGAP constituem-se como um espaço de luta e contestação política directa (Tostões, 1997) e de desenvolvimento de um grupo de arquitectos com uma posição demarcada “contra a arquitectura oficiosa” (id, p.23); protagonizada por Keil do Amaral (1910-1975), esta nova geração terá um papel determinante na evolução da arquitectura nacional, começando pelo Congresso Nacional de Arquitectos que acompanhou a Exposição das Obras Públicas de 1948. Apelidado por Nuno Portas de “Congresso Cavalo de Tróia” (Portas, 1977, citado em Tostões, 1997, p.34), este primeiro encontro nacional de arquitectos afigurou-se como um local de debate e crítica, catalisada em reacção à própria exposição, uma retrospectiva da arquitectura anacrónica do regime, das obras públicas de Duarte Pacheco, e da Exposição do Mundo Português.



01.26 Casa japonesa no jardim do MoMA

No universo absolutamente distinto dos EUA, a exposição actua como gesto diplomático, com a instalação de uma casa japonesa visitável no jardim do MoMA durante os verões de 1954 e 1955, uma década depois do fim da guerra do Pacífico. Contudo, vive-se também um período de crítica aos princípios modernos da habitação em série, integrada em extensos planos urbanísticos racionalistas, que encontram nos EUA terreno fértil e são implementados massivamente. Este *vacuum cleaning period of architecture* (Corbusier e Ozenfant, s. d., citados em Jencks, 2002, p.175) resultou na rápida edificação de arquitecturas desprovidas de significado histórico e cultural, *empty landscapes of psychosis* (Mailer, s. d., citado em id.). As falhas recorrentes destes complexos habitacionais estão na origem da onda de crítica das décadas de 60 e 70, em

<sup>2</sup> “não é nem moda, nem anti-tradicionalismo, nem expressão puramente artística desordenada e individual, mas sim pura ressonância das condicionantes de ordem humana, social e histórica, em que se enquadram os homens de hoje.” Cassiano Barbosa sobre a adopção da arquitectura moderna, (Barbosa, 1947-1952, citado em Tostões, 1997, p.30).

que livro e a exposição de arquitectura assumem um papel crucial. A apropriação do livro - como instrumento simultaneamente de crítica e de sensibilização de um público estranho à arquitectura - é avançada por Jane Jacobs com o seu livro *The Death and Life of Great American Cities* em 1961.

A exposição de Bernard Rudofsky (1905-1988) *Architecture Without Architects* no MoMA em 1964, trata, nas palavras do autor, da *nonpedigreed architecture*, dedicada à arquitectura vernacular mundial. A exposição exprime a desconfiança de Rudofsky em relação à arquitectura que se valida pelo seu autor e que obedece a regras pré-definidas na resposta a um mundo em permanente mudança. O arquitecto e curador aspira assim a alargar a cultura arquitectónica do público, dando conta de arquitecturas marginais ignoradas: "Architectural History, as written and taught in the Western World, has never been concerned with more than a few select cultures." (Rudofski, 1964).

São também de referir as exposições de Robert Venturi e Denise Scott Brown, onde exploram ideias apresentadas nos livros, como a mostra *Signs of Life* de 1976, que expande o discurso de *Learning from Las Vegas* acerca dos sinais e significados presentes na arquitectura. A linguagem desta dupla, conhecida por incorporar aspectos visuais da *low-culture*, ensaia com essa e outras mostras aquilo que Pedro Gadanho defende ser o potencial da curadoria expositiva, a utilização do *apparatus* visual para convir mensagens críticas subjacentes, de modo a torna-las mais eficazes junto do público (Gadanho, 2007).

A participação dos SuperStudio na exposição de 1972 no MoMA *Italy: The New Domestic Landscape*, afigura-se ainda hoje como uma exposição deveras invulgar e radical na sua crítica à produção arquitectónica *mainstream*. A mostra é assumida pelos Superstudio como manifesto, de um modo alternativo para a vida na Terra, que renuncia ao objecto inútil e põe em evidência as relações humanas, estabelecidas por uma "rede de energia e informação" (Natalini, 1972). Parte da mostra era um "micro-ambiente", uma sala escurificada com um cubo ao centro, com uma pequena máquina ligada a vários terminais; das faces interiores do cubo, a base é uma caixa de luz com uma grelha cartesiana, e 3 das faces laterais são espelhos. A máquina e a grelha parecem estender-se para o infinito, preenchendo o espaço. A malha ortogonal percepçiona-se como uma entidade omnipresente no espaço, uma materialização da "rede de energia e informação" que interliga o planeta habitável. A exposição-manifesto expressa a postura do atelier em relação ao projecto de arquitectura, que entendem como uma actividade crítica com responsabilidades éticas, que à luz da sociedade corrente se traduzia numa atitude anti-design<sup>3</sup>.



01.27 Architecture without architects



01.28 Painel da exposição Signs of Life



01.29 Microenvironment na exposição Italy: The New Domestic Landscape

<sup>3</sup> "If design is merely an inducement to consume, then we must reject design. If architecture is merely the codifying and bourgeois model of ownership and society, then we must reject architecture; if architecture and town planning is merely the formalization of present unjust social divisions, then we must reject town planning and cities. Until all design activities are aimed again to meet primary needs, until then design must disappear." Natalini 1971, citado em Bergdoll (2013e).

## EM EXPOSIÇÃO PELA HISTÓRIA



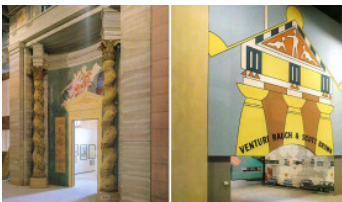
01.30 Hall of Destruction na exposição Destruction of the Country House

O período de crítica ao modernismo e a consciencialização da perda de património arquitectónico concorrem para uma valorização crescente da herança e cultura arquitectónica, motivando um renovado olhar sobre a história. Pelo seu impacto junto do público, salienta-se a exposição *The Destruction of the Country House*, no Victoria and Albert Museum em Londres, em 1974, com o objectivo de alertar o público para destruição massiva de casas de campo inglesas. A exposição incluía o *Hall of Destruction*, uma sala em que imagens de casas demolidas figuravam em paredes e colunas partidas. O seu sucesso resultou na fundação da organização *SAVE Britain's Heritage* em 1975, ano que foi declarado pelo Conselho Europeu como o “Ano da Herança Arquitectónica Europeia” (Glancey, 2006).



01.31 Strada Novissima em Presence of the Past

A emergência da arquitectura pós moderna bem como a sua proximidade com o público em geral está ligada ao redescobrimto da História e à incorporação de referências arquitectónicas reconhecíveis de outros estilos e obras passadas. Este espírito ecléctico espelha-se na *Strada Novissima* de Paolo Portoghesi, parte integrante da bienal de arquitectura de Veneza de 1980, *The Presence of The Past*. A exposição constituía-se numa rua composta por fachadas que ressuscitavam livremente antigos elementos arquitectónicos, entretanto adormecidos pela depuração do movimento moderno, e por trás de cada fachada, desenhada por cada um dos arquitectos convidados, era apresentada uma breve exposição monográfica. Marca a inauguração do departamento de arquitectura da bienal de Veneza, bem como um novo período para a exposição de arquitectura em si. A linguagem cénica da exposição revela a vontade de Portoghesi de trazer o debate arquitectónico a um público alargado não-especializado, intenção que se vai concretizar com as bienais seguintes, que nas abordagens totalmente distintas dos vários directores, cada uma em resposta à do anterior (Levy, Menking, 2011, pp.32-33), se complementam de forma simbiótica para atingir esse mesmo objectivo. Estudando a história da bienal verifica-se uma relação dicotómica entre temas *cutting-edge* e exposições que apostam em retrospectivas de arquitectos reconhecidos, de facto um grupo mais ou menos estável desde a direcção de Francisco dal Co em 1991 com o tema *Forty Architects for the Nineties*, em que se advinha o seu impacto internacional e mediatizador. Ao mesmo tempo que conquista audiência com a mostra de arquitectos consagrados, aborda temas críticos para a sociedade, incitando ao debate acerca da responsabilidade social da profissão. São exemplos claros as bienais dedicadas à reflexão sobre a cidade, e as recentes mega-cidades: *Less Aesthetics, More Ethics* de Massimiliano Fuksas em 2000, e *Cities. Architecture and society* de Richard Burdett em 2006. A instalação video Megalopoli em *Less Aesthetics More Ethics* ocupava todo o comprimento da Corderie, o mesmo espaço em que anos antes se ergeu a eclética Strada Novissima; desta feita não se trata de uma rua mas de uma tela, não com fachadas fantásticas mas com imagens reais de urbanidades sobrelotadas projectadas em loop.



01.32 Fachadas da Strada Novissima, à direita de Thomas Gordon Smith e à esquerda de Venturi & Scott Brown



01.33 Megalopoli em Less Aesthetics, More Ethics

## AUTO LEGITIMAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

Acompanhando o espírito plural e eclético da década de 80, a exposição de arquitectura torna-se uma prática generalizada, verificando-se a proliferação de museus dedicados exclusivamente à disciplina bem como outros ciclos expositivos a par dos italianos. Constituindo-se como um território privilegiado para a mediatização, tornam-se comuns as exposições que mostram o arquitecto como génio criativo, bastante afastado do outrora reclamado papel social. A exposição no MoMA *Deconstructivist Architecture* em 1988, (curada por Philip Johnson e Mark Wigley (1956)), marca esta mudança de paradigma, que se reflecte na relação da arquitectura com a sociedade geral, através do emergente *star-system* inaugurado precisamente por arquitectos participantes nesta exposição.

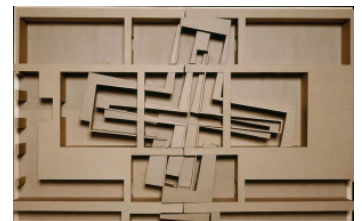
A exposição monográfica torna-se assim recorrente, na maioria das vezes como uma extensão da produção arquitectónica do arquitecto. Esta abordagem é na década de 90 invariavelmente traduzida na exposição de arquitectura como instalação, num cruzamento com a arte contemporânea, que simula a experiência de habitar o conceito orientador das obras do arquitecto. Tal acontece, de entre muitas, na *Cities of Artificial Excavation* em 1994 de Peter Eisenman (1932), e na *Beyond the Wall 26.36°* em 1997 de Daniel Libeskind (1946). Ambas transformam o espaço expositivo numa ambiciosa obra de arquitectura de autor, que pode ser fruída em primeira mão pelo visitante. *Beyond the Wall 26.36°* é uma experimentação ambiciosa, dificilmente concretizável fora do contexto da exposição; ainda assim nenhuma das duas resiste à tentação de deixar o espaço falar por si, pontuando-o com documentos de outros projectos.

A par da corrida por *star architectures* entre cidades em todo o mundo, uma espécie de efeito Bilbao estende-se às exposições monográficas dos arquitectos reconhecíveis como figuras públicas. Embora fora do círculo da exposição desconstrutivista, e das exposições-instalação, Herzog & de Meuron destacam-se no panorama expositivo logo desde 1988 com *Architektur Denkform* no Architekturmuseum de Basel. O ambiente da exposição é definido pelas fotografias de edifícios da dupla, impressas em telas translúcidas e coladas nas paredes de vidro do museu: a arquitectura de H&deM torna-se elemento mediador entre o visitante e a cidade, actuando como filtro fotográfico e sobrepondo-se à realidade exterior. Esta exposição afigura-se como uma investigação, cuja influência é visível nas suas obras da década de 90, marcadas pelo uso de imagens nas fachadas. O atelier continua a fazer exposições do seu trabalho regularmente, assumindo-as como momentos de reflexão e investigação, bem como projectos de arquitectura em seu pleno direito.

Em Portugal, as exposições de arquitectura de carácter monográfico ou com uma intenção de leitura histórica sobre períodos, temas e movimentos específicos têm-se desenvolvido, ora por força de algumas instituições de referência, como a Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação Centro Cultural de Belém, ora pela acção impulsionadora de curadores, como Ana Tostões, Walter Rossa, João Vieira Caldas,



01.34 Deconstructivist Architecture



01.35 Maquete da instalação Cities of Artificial Excavation



01.36 Beyond the Wall 26.36°



01.37 Architektur Denkform

João Paulo Martins, Jorge Figueira, Diogo Seixas Lopes, Ana Vaz Milheiro, entre outros. No primeiro caso, importa sublinhar a importância para a historiografia nacional de algumas exposições, como as retrospectivas organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian sobre Raul Lino (1970), Carlos Ramos (1986) ou Cristino da Silva (1998), ou as exposições dedicadas a Luís Barragan (1995), Alvar Aalto (1999), Mies van der Rohe (2003), Le Corbusier (2008) ou Pancho Guedes (2009), apresentadas no Centro Cultural de Belém e Museu Berardo. Em termos de exposições impulsionadas por curadores independentes, salienta-se pelo seu significado para o conhecimento da evolução da arquitectura nacional, as comissariadas por Ana Tostões, nomeadamente "Portugal: Arquitectura do século XX" (1997-1998), "Keil do Amaral, o Arquitecto e o Humanista" (1999), "Arquitectura e Cidadania – atelier Nuno Teotónio Pereira" (2004), ou ainda "Sede e Museu Gulbenkian: a Arquitectura dos anos 60" (2006), e "Lisboa 1758 - O Plano da Baixa Hoje" (2008), juntamente com Walter Rossa.

### A EXPOSIÇÃO COMO EXPANSÃO DO DISCURSO ARQUITECTÓNICO



01.38 Serpentine Gallery Pavilion 2013, de Sou Fujimoto



01.39 Exterior de Blur



01.40 Interior de Blur

A entrada no séc. XXI é marcada no universo expositivo pela apropriação da tecnologia, ligada à emergência da *experience economy*, que toma a experiência como criadora de valor, tal como acontece como a venda de bens ou serviços. Neste novo contexto os eventos culturais são *objectos de consumo*, fazendo da exposição um dos principais meios de expressão e actuação da arquitectura. A crescente importância do curador como autor do projecto arquitectónico que é a exposição, tem marcado a emergência de novas abordagens curatoriais, nomeadamente a exposição como atmosfera, como crítica, e a que reexamina a arquitectura enquanto processo, e também o retomar de formatos centenários, como o pavilhão de jardim pela Serpentine Gallery. De diferentes formas, estas abordagens utilizam o potencial da exposição para alargar o espectro do discurso arquitectónico.

Os pavilhões Serpentine, inaugurados com o projecto de Zaha Hadid em 2000, estão intimamente ligados à vivência de uma experiência arquitectónica particular, proporcionada pela atmosfera efémera que cada autor cria anualmente no Hyde Park Londrino. Por sua vez, a arquitectura como atmosfera é materializada de forma literal por Diller & Scofidio, no projecto *Blur* para a Expo 2002 na Suíça. Elizabeth Diller explica: "Blur não é um edifício. Blur é pura atmosfera, partículas de água suspensas no ar. O nevoeiro é uma massa fantasma dinâmica, que muda de forma constantemente." (citada em Wolfe, 2006). O projecto pode ser visto como a verdade da exposição de arquitectura, segundo alguns críticos: a inevitabilidade da impossibilidade da sua concretização. Ou como a exposição mais bem-sucedida, que materializa a experiência arquitectónica no seu estado mais puro e abstracto, um lugar de materialidade quase intangível, que simplesmente serve o encontro de pessoas.

Esta é também uma possível concepção de arquitectura, explorada por Kazuyo Sejima enquanto directora da Bienal de Veneza de 2010 *People Meet in Architecture*. Sejima



defende que o arquitecto deve utilizar o *espaço* como meio de expressão (Sejima, 2010), ideia a leva a atribuir espaços aos arquitectos propondo que eles sejam os seus próprios curadores. *Espaço* torna-se assim matéria da exposição, compondo várias atmosferas e lugares que traduzem a interpretação dos arquitectos participantes.

A autonomia do curador, enquanto entidade exterior à prática arquitectónica em exposição, permitiu a adopção de uma posição crítica em relação ao objecto expositivo: a atitude unificadora, que se apropria de produções distintas e tenta encontrar pontos comuns para a definição uma tendência, evolui para outra atitude cujo objectivo é quase o oposto, de confronto entre produções ou de questionamento. O público é incentivado ele próprio a reflectir sobre a exposição, quer esta seja de carácter reflexivo e aberta ao diálogo, ou seja uma tomada de posição definitiva. Esta abordagem é defendida por Pedro Gadanho quando afirma que “a curadoria é a nova crítica”, sugerindo que o curador tire proveito das condições de mercado, (nomeadamente da *experience economy*), para restituir à arquitectura um papel de acção crítica, política e social, numa esfera alargada além das suas fronteiras disciplinares (Gadanho, 2010).

Por último, a exposição focada no processo arquitectónico em detrimento do produto final. Estas exposições redireccionam o olhar sobre a disciplina, evidenciando a sua dimensão temporal e subjectiva, expondo a evolução do projecto, por vezes tortuosa. A representação fotográfica e a maquete realista são substituídas por produtos fabricados durante do projecto de arquitectura, impressões digitais da sua evolução e do pensamento do arquitecto. É o caso da exemplar *Archaeology of the Mind* curada em 2002 por Philip Ursprung, acerca do trabalho da dupla Herzog & de Meuron.

As recentes exposições partilham a exigência do envolvimento do visitante, seja este de carácter físico ou intelectual. Propõem uma reflexão sobre determinada prática arquitectónica e tentam comunicar conceitos e valores abstractos, intrínsecos mas apenas implícitos na arquitectura vivenciada. Neste sentido são também uma forma de abertura da arquitectura e do pensamento arquitectónico, alargando ou expondo ao exterior a discussão de concepções normalmente exclusiva a círculos especializados.



01.41 Archaeology of the Mind



01.42 Pormenor de Archaeology of the Mind



02

---

PRÁTICA EXPOSITIVA CONTEMPORÂNEA

### SOBRE O CAPÍTULO

À medida que nos aproximamos do momento presente, o âmbito e os factores que envolvem a prática expositiva e a curadoria de arquitectura vão-se complexificando, multiplicando-se também as formas de o fazer. As décadas de 80 e 90 assistiram a uma proliferação sem par do número de exposições de arquitectura, que se mantém até ao presente, contexto onde encontram condições favoráveis.

Esta expansão ocorreu tanto a nível institucional – com a disseminação de museus de arquitectura por todo o mundo ocidental –, como ao nível local, com os ciclos expositivos – bienais e trienais de cidades específicas, que atraem uma audiência cada vez mais alargada, tanto no que toca ao amplo espectro de áreas profissionais e académias a que está associada, como à sua variada proveniência geográfica –, e por último através de exposições pontuais – mais associadas a um curador ou a um atelier/arquitecto, cujo projecto se independentiza de outras organizações.

As profundas mudanças que têm vindo a ocorrer continuamente na sociedade contemporânea impedem que a exposição de arquitectura seja lida nos dias de hoje da mesma forma e no mesmo contexto que era lida até à década de 80. O presente capítulo tem assim como objectivo enquadrar a exposição de arquitectura no contexto da produção arquitectónica e cultural actual, clarificando o âmbito em que se insere, os conteúdos com que lida, e a sua natureza.

Os primeiros dois subcapítulos ocupam-se da questão dicotómica que se coloca numa exposição de arquitectura, ou seja, o facto de a arquitectura ser simultaneamente contexto e conteúdo da exposição; o terceiro ocupa-se da reflexão acerca do acto expositivo e da sua caracterização enquanto prática contemporânea.

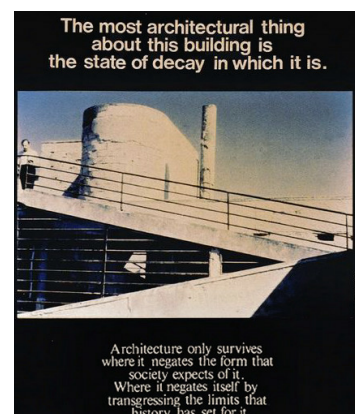
## 2.1. CONTEXTO

A globalização e democratização de bens e informação, que caracterizam a época contemporânea, efectivam-se socialmente através dos fenómenos de comunicação que operam em esferas alargadas e diversas do panorama social, nomeadamente através dos media. Como parte intrínseca da vivência civilizacional, a arquitectura integra também estes círculos mediáticos, sendo a sua mediatização actual derivada directamente do famoso *star system*, que marcou a década de 90 e a seguinte. Primeiramente, é necessária uma curta analepse para clarificar a origem deste envolvimento, por vezes intrincado, entre a arquitectura e os media generalistas:

É no movimento moderno que se identifica a origem desta relação, em que as obras modelo dessa arquitectura eram maioritariamente conhecidas pelos arquitectos através de fotografias, em vez da experiência presencial, desenhos ou livros convencionais sobre a disciplina. Esta mudança de meio prende-se, como nota Benjamin, à facilidade de comunicação proporcionada pela fotografia: "Everyone will have noticed how much easier it is to get hold of a painting, more particularly a sculpture, and especially architecture, in a photograph than in reality." (Benjamin, 1931, pp. 9). Assim, a fotografia transforma a arquitectura num artigo para consumo através das revistas de especialidade, que surgem em força no final da década de 1920, após o término de *L'Esprit Nouveau* em 1925.

Nos cinco anos de vida desta publicação, Le Corbusier estreia e explora a apropriação dos meios de comunicação generalistas pela arquitectura, utilizando-os como arma de propaganda publicitária para a sua arquitectura. As suas estratégias de marketing arquitectónico são de facto notáveis, e aos olhos da sociedade actual muitas seriam ainda vistas como questionáveis da integridade disciplinar. Desde associar o seu trabalho a uma marca de produtos industriais, como propôs à Michelin a sua associação ao Plano Voisin, que se chamaria *Plan Michelin et Voisin du Centre de Paris*, até apelidar o seu pavilhão na *Exposition des Arts Décoratifs* com o nome da revista que dirigia, Le Corbusier predispunha de todos os meios para alargar a audiência, e consequentemente o mercado, da arquitectura.

É neste sentido que Colomina afirma que a arquitectura moderna não só se apropria da *mass culture*, como é ela própria uma *comodity*, ou seja, uma mercadoria (Colomina, 1994). Fica evidente um novo contexto de produção arquitectónica, ao qual está implícita uma utilização da arquitectura totalmente distinta do tradicional *uso* do edifício. Para se compreender esta mudança de paradigma, é indispensável tomar consciência da mudança, com a industrialização e os processos de reprodução, da natureza das relações de produção: as posições relativas de criador – objecto – utilizador, são substituídas respectivamente pelas de produtor – produto – consumidor (audiência) (Colomina, 1988).



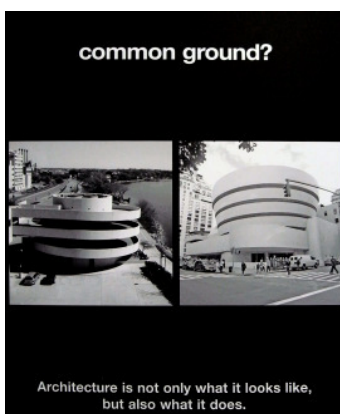
02.01 Bernard Tschumi, Advertisements for Architecture, 1976-1977

Este contexto de produção arquitectónica é evidente na exposição do MoMA em 1932 e respectivo catálogo *International Style*. A construção do International Style é menos uma representação de arquitectura (da vanguarda europeia), que uma produção arquitectónica, que encontra o seu habitat natural no museu; é um produto que está a ser apresentado publicamente, publicitado nos media, e difundido indefinidamente através do catálogo. Para uma compreensão mais exacta do meio cultural e arquitectónico contemporâneo é portanto crucial reconhecer que os meios de apresentação de arquitectura – sejam exposições, publicações, textos críticos, filmes, performances – não só reflectem uma arquitectura que existe num outro qualquer lugar geográfico, mas constituem eles próprios lugares de produção arquitectónica (Scott, 2010).

O actual sistema de mediatização da arquitectura tem por base a lógica do *star system* e a sua apropriação da figura do arquitecto como celebridade. Esta é a herança mediática de personalidades como Le Corbusier ou Mies van der Rohe após a exposição curada por Philip Johnson em 1932, e mais directamente de Rem Koolhaas, Daniel Libeskind ou Zaha Hadid após a exposição pelo mesmo curador em 1988. Naturalmente os produtos dos autores celebridades tornam-se ícones da produção cultural contemporânea, difundidos em meios cada vez mais generalistas, característicos do consumo em massa. A revista britânica *Wallpaper\**, como nota Pedro Gadanho (2009), foi pioneira da tendência que associa a certa arquitectura um determinado estilo de vida. Nesta publicação do início da década de 90, fica explícita a ideia da arquitectura como mercadoria ou objecto de consumo cultural, ao ser colocada ao nível do design, da moda e das férias de luxo; segundo Neil Leich, a *Wallpaper\* culture*, mais que “reduzir” a arquitectura a um aspecto de *life-styling*, promove a sua fetichização como escape sonhado, real apenas nas páginas da revista e desejado pela *Wallpaper\* person* (Leich, 2002). Apesar das críticas, arquitectura é um elemento estruturante das publicações de *LifeStyle*, chegando através delas a audiências imensamente alargadas.

Sendo a arquitectura um dos aspectos culturais – senão o aspecto cultural – mais ligados à experiência quotidiana e à cultura colectiva, esta apropriação é compreensível, necessária – inevitável –, e potencialmente produtiva; resta questionar o modo como é feita, e até que ponto a sua objectificação, resultante dos processos de mediatização, não contribui ainda mais para o estado de desatenção e para o modo superficial como é habitualmente apreendida, na sua condição omnipresente e “banal” da vivência quotidiana.

A disponibilidade do grande público para a arquitectura reflecte-se não só na contínua e crescente mediatização generalista mas também no acolhimento da arquitectura nos centros dominantes de programação cultural de cada cidade. Desde a década de 80 que abrem regularmente museus dedicados exclusivamente à Arquitectura, e em Portugal essa possibilidade foi defendida em 1998 pela arquitecta Ana Tostões, responsável pela constituição de um extenso acervo para a exposição “Portugal: Arquitectura do século XX”, patente em 1997 no Deutsches Architektur-Museum em Frankfurt, e no ano seguinte no CCB. Afastada dos circuitos celebrativos, esta mostra instigou um processo



02.02 Bernard Tschumi, Advertisements for Architecture, edição para a Bienal de Veneza de 2012

de investigação a partir das fontes, com o objectivo de caracterizar de modo abrangente uma produção arquitectónica particular (Tostões, 2007). A questão do museu de arquitectura vai sendo retomada, como foi este ano de 2013 num ciclo de conferências no âmbito do Doutoramento e Mestrado em Museologia da FLUP; contudo, não parece ser matéria pronta para concretização, com dificuldade em sair da esfera académica e adiando a disponibilização pública do espólio cultural arquitectónico português.

A par da especialização na programação museológica, que possibilitaria sobretudo a investigação, salvaguarda de documentos e difusão da arquitectura nacional, proliferam programas mais informais e multidisciplinares, como a *experimentadesign* e a Trienal de Arquitectura de Lisboa, que este ano se propõe a explorar *práticas espaciais*<sup>4</sup> (arquitectónicas) através das mais variadas áreas, desde as artes plásticas às performativas, e nos mais diversos formatos, desde a tradicional exposição, ao debate público. A abertura ao consumo cultural da arquitectura possibilita a diversificação das suas práticas, e conseqüentemente implica a deslocação da produção arquitectónica para outros lugares, distintos do escritório de arquitectura e do estaleiro de obra; lugares, como a exposição, que permitem evidenciar as suas valências culturais, sociais, ou quaisquer outras que sejam omissas na lógica instantânea do consumo mediático.

A corrente diversificação dos modos de fazer arquitectura, nomeadamente através da adopção de abordagens que se autonomizam da obra construída, está intrinsecamente ligada à estagnação económica, ao estrangulamento do sector construtivo, e conseqüente sufoco da actividade projectual convencional. Assim, o ambiente socio-económico leva cada vez mais arquitectos a procurar exercer arquitectura por outros meios, e com outros fins que não a edificação. A propósito do aumento e diversificação das práticas arquitectónicas que se autonomizam da construção, Pedro Gadanho questiona se a arquitectura é um “serviço técnico”, ou uma “produção cultural”, ou ambas (Gadanho, 2011). Para esclarecimento propõe uma análise da profissão segundo Pierre Bourdieu, avançada em 2002 pelo arquitecto australiano Garry Stevens no seu livro *The Favoured Circle: The Social Foundations for Architectural Distinction*.

A teoria de Bourdieu implica em primeiro lugar que se descartem conceitos como arte, ciência, disciplina ou profissão, e se adopte o conceito de *campo*, dada a complexidade das relações entre agentes e práticas de cada um (Stevens, 2002). Um campo de produção cultural caracteriza-se pela existência de dois subcampos, um de produção em massa e outro de produção restrita; cada campo é um *campo de forças*, que recebe influência exterior e medeia as transformações e trocas de agentes entre os dois subcampos. A estrutura do campo, ou seja o posicionamento relativo dos agentes de cada subcampo, é determinada pela distribuição de capital específico, que representa sucesso em cada

<sup>4</sup> Práticas espaciais é um termo da tríade conceptual (sendo os outros dois representações do espaço e espaços representacionais) que o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre define para explicar o modo como se dá a produção do espaço. As práticas espaciais são a projecção no espaço de práticas sociais; relacionam-se com a sua vivência, designando a sua apropriação pelos agentes sociais. Lefebvre questiona o conceito arquitectónico de utilizador, argumentando que o espaço do utilizador é vivido, não concebido ou representado; critica assim abertamente o modo tradicional da concepção arquitectónica do espaço, que opera apenas com as suas representações geométricas e abstractas, objectivantes. (Lefebvre, 1974).

subcampo (Bourdieu, 1993). Assim, no campo da produção cultural arquitectónica, existem também um subcampo de produção em massa e um de produção restrita: no primeiro, o grau de sucesso é medido em capital económico, enquanto no segundo é medido em capital intelectual ou cultural.

Na sua análise, Gadanho identifica com a produção em massa a produção arquitectónica associada à construção, e com a restrita as actividades como crítico e curador, não dependentes da construção. Avançando uma hipótese diferente da de Bourdieu, que assume que os dois subcampos são interdependentes e portanto indissociáveis, Gadanho conclui que não só são independentes, como se estão de facto a separar em duas profissões distintas. O campo de produção restrita poderia assim evoluir para uma “forma mais pura de produção cultural”, que mesmo informando e reflectindo a realidade construída, passaria a operar numa esfera autónoma, numa lógica de eventos e exposições mais próxima do mundo da arte (Gadanho, 2011).

Embora radical, esta ideia encontra ecos em vários autores e actividades do sector, como a expressa pela direcção do *Jornal Arquitectos* (2013), que num editorial recente pergunta provocadoramente “Será que os arquitectos só servem para desenhar edifícios ou para coordenar planos de urbanização?”, acabando por classificar a polarização da profissão como um “perigo” para a cultura arquitectónica. Esta aparentemente eminente separação relaciona-se também com a forte especialização que a prática tradicional tem vindo a sofrer, devido às restrições e regulamentos cada vez maiores, e ao aumento exponencial das soluções tecnológicas e construtivas disponíveis.

Simultaneamente, também as práticas alternativas estão a especializar-se, como é exemplo a pós-graduação CCP (Critical, Curatorial and Conceptual Practices) da escola de arquitectura da Universidade de Columbia em Nova Iorque. A pioneira AMO, espelho de OMA, foi a primeira de várias *Spacial Agencies*, que exploram a utilização do pensamento arquitectónico na sua forma mais pura, sem a finalidade construtiva (Koolhaas, 2004). No panorama nacional é de destacar a arquitecta Inês Moreira, que integra um grupo de investigação internacional e multidisciplinar, cujo objectivo é a procura de uma epistemologia da prática curatorial espacial, transversal na sua aplicação a qualquer disciplina (Moreira, 2013). Deste modo, cada investigação curatorial materializada na exposição é uma prática espacial e uma produção arquitectónica, constituindo-se assim como instrumento para a produção de conhecimento; este é o caso da exposição *Edifícios e Vestígios*, curada em parceria com Aneta Szyłak para Guimarães 2012, que se compõe como um estudo e reflexão multidisciplinares acerca dos espaços pós-industriais.

Apesar destes exemplos, de especialização, outros mais existem que mostram que os dois subcampos enunciados se cruzam e sobrepõem. Deste modo, talvez seja mais correcto incluir alguma prática constructiva no subcampo de produção restrita, a par da produção cultural de arquitectura; este subcampo corresponderia a uma produção arquitectónica “erudita”, como é denominado por Pedro Bandeira o exercício da arquitectura que combina simultaneamente actividade crítica (autoral, curatorial e



editorial) e prática construtiva (Bandeira, 2009).

Na vertente curatorial, esta dualidade complexifica-se na exposição monográfica: para o arquitecto curador, a exposição é uma forma de fazer arquitectura alternativa à construção; para o arquitecto cujo trabalho é exposto, a exposição é uma tipologia de projecto, como a habitação ou o centro cultural. A exposição é uma prática espacial, e é neste sentido que ambos lidam com a actividade expositiva, apropriando-se da sintaxe e do vocabulário arquitectónico, como sugere Rem Koolhaas em *Content*: “Liberated from the obligation to construct, it [architecture] can become a way of thinking about anything – a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything.” (Koolhaas, 2004, p.20).

No contexto actual descrito, em que há espaço e vontade de falar sobre arquitectura, a exposição pode constituir-se como um lugar para a comunicação e partilha com o público, especializado e não, em que os autores do projecto expositivo têm a rara possibilidade de salientar valores importantes de dada produção arquitectónica, e de determinar o modo como a arquitectura exposta é apreendida. A exposição de arquitectura faz-se num território híbrido em que arquitectura e cultura se imiscuem. Por um lado, a exposição é um acto cultural por excelência, que divulga aspectos inerentes a uma cultura, ou seja, produtos tangíveis ou intangíveis resultantes da actividade cognitiva humana. Por outro lado, evocando de novo Koolhaas, “Where there is nothing, everything is possible. Where there is architecture, nothing (else) is possible.” (Koolhaas 1995, citado em Moneo, 2004, p.314)

## 2.2. CONTEÚDO

"...I found incongruously funny the solemn mantra about the museum's responsibility to respect and protect the integrity of the "art object itself", though I heard it from every art curator (...) the evident embarrassment hobbling the architecture curator: it is impossible to put buildings inside museums. So we wretched castrati, never able to put our thing itself on display, are forever condemned to representations (models, drawings, and photographs) and simulacra (pretend 'buildings' built in the museum)" (Kipnis, s.d., p.92).

Neste excerto Jeffrey Kipnis ironiza acerca daquele que é comumente assumido como o problema fundamental (e exclusivo) da exposição de arquitectura, ou seja, o "facto" de a exposição não ter, afinal, arquitectura; de os objectos expostos serem meros substitutos, representações do edificio construído que existe algures fora do espaço expositivo. Enquanto se aceita transversalmente, por um lado, que a prática de arquitectura não se resume à construção, por outro há um pudor evidente em chamar arquitectura a quaisquer produtos da sua actividade que não sejam edificios construídos. Para compreender a natureza do conteúdo da exposição é inevitável uma reflexão sobre a natureza do seu objecto: a arquitectura.

Se a arquitectura não pode ser exposta numa galeria porque os edificios não podem ser transplantados, então arquitectura são os edificios. No entanto, esta definição parece bastante redutora e nem remotamente valida, do ponto de vista de qualquer indivíduo que se dedique à arquitectura. Então, o que distingue arquitectura do objecto construído? De que maneira ela se autonomiza da construção e consegue existir de forma independente?

Sendo difícil de precisar, é instintivo o reconhecimento de que a arquitectura é algo além da construção, que nela está presente e que ao mesmo tempo a transcende. Numa aproximação simples a este problema, tentar-se-á cirurgicamente extrair ou isolar arquitectura numa construção com indubitável valor arquitectónico, como sendo uma casa de Le Corbusier ou de Adolf Loos.

No início do texto *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, Beatriz Colomina refere a seguinte passagem do livro *Urbanisme* de Le Corbusier: "Loos told me one day: 'A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through'" (Corbusier, 1925 citado em Colomina, 1992, p. 74).

De facto, as janelas nas casas de Adolf Loos são de vidro opaco, normalmente com cortinas de grossos tecidos, tipicamente utilizados nos seus interiores. Nas casas de Loos é explícita a importância do espaço interior em relação ao exterior: a invenção do raumplan, a atenção dada à organização das divisões, à circulação, a riqueza e conforto dos revestimentos; a vida doméstica passa-se dentro de casa, e a arquitectura orienta o sujeito nesse sentido, evitando até que espreite pela janela. Além do vidro fosco, era frequente a existência de uma peça de mobiliário embutida à frente da janela, e na sala



02.03 Sala de jantar da Steiner House

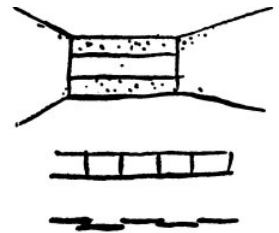
de jantar da Steiner House (1910) há mesmo um espelho colocado por baixo da janela, ao nível do olhar, como que para redireccionar a atenção do observador para o espaço interior.

No caso de Le Corbusier, a preocupação é contrária. A janela marca a separação entre a paisagem e o interior, entre estar na paisagem e estar a observá-la; torna-se assim numa imagem, algo puramente visual e entendido para contemplação (Colomina, 1992). Ao contrário da janela ao alto, que abre de par em par e tenta dar a sensação de inclusão no exterior, a *fenêtre en longueur* torna explícita a condição imagética da paisagem e o seu enquadramento, ou emolduramento, pelo vão; as divisões dos caixilhos funcionam como molduras que enquadram segmentos da paisagem, e à medida que o observador se movimenta as imagens sucedem-se como num filme, remetendo também para a *promenade architecturale*, assim conseguida com a movimentação do observador num só espaço.

Tratando-se da resposta ao programa arquitectónico mais elementar e imemorável, - o abrigo, a casa - é fácil compreender o que distingue estes projectos de uma resposta directa a esse programa, e o que possibilita a infinidade de outras possíveis respostas: a sua interpretação. Mais correctamente, o acto de interpretar no geral, do programa, das condicionantes, do conceito de habitar, do modo de estar do indivíduo no seu meio mais íntimo, na sociedade, em suma trata-se de um olhar crítico sobre a realidade e da sua consequente interpretação. Assim, o que diferencia e autonomiza a arquitectura da forma construída é a existência de ideias, intenções e um pensamento crítico inerente ao processo de projecto, que conferem *significado* à construção; a forma construída é portanto uma expressão da ideia. Campo Baeza atribui a perenidade da arquitectura precisamente às ideias, uma vez que a forma define e elas perduram eternamente (Baeza, 2013). Também Siza Vieira alude a esta imaterialidade ao falar dos seus hábitos de desenho: “Não desenho por exigência da arquitectura (basta pensar, imaginar).” (Vieira, 2009, p.137).

Se a condição definidora e essencial da arquitectura é incorpórea, como pode ser conteúdo da exposição? Se se transplantasse a Villa Le Lac de Corbusier para o espaço expositivo, a expressão dessa condição ficaria evidente, ou era totalmente subvertida? Por último, e em primeiro lugar, como é que a ideia se passa a expressar na forma construída?

A arquitectura está intrinsecamente ligada à capacidade humana de imaginar num plano virtual e criar no plano real, que é percebido pelos sentidos e colectivamente. Entendida como acto e pensamento, a arquitectura está no estabelecer da ligação entre o objectivo - imaginado - e o objecto - realizado. Esta ligação é um processo de síntese, de transição do virtual para o real, de transformação da ideia em forma: o projecto de arquitectura. Ou nas palavras de Nuno Mateus (2011), uma tradução, dado que se trata da passagem de uma linguagem (das ideias), para outra (das formas reais). Mais precisamente, o projecto é composto por várias traduções, sendo necessária uma de cada vez que se muda de idioma, ou instrumento de trabalho; em cada um são abertas



02.04 Esquema da *fenêtre en longueur*, Le Corbusier



02.05 Sala da Villa Le Lac, Le Corbusier, 1923-24



02.06 Desenho de Campo Baeza em *Principia Architectonica*

novas possibilidades, novos vocábulos e diferentes sintaxes para a ideia original, sendo esta progressivamente alterada. Assim, o mesmo autor conclui que deve ser feito um esforço para preservar a “essência da referência” (Mateus N., 2011, p.78). A primeira síntese ou a primeira tradução dá-se ainda mentalmente, como deixa implícito Louis Sullivan, “You cannot create unless you think, and you cannot truly think without creating in thought” (1901, citado em Baeza, 2013, p.17). Esta criação ainda em pensamento, um processo praticamente ou de facto - para a percepção humana - simultâneo à ideia, é a sua associação a um conceito ou forma conhecida do mundo real, passível de ser desenhada, moldada, construída - materializada de algum modo. Os produtos do projecto – esboços, maquetes, composições, diagramas, etc. – são portanto expressões consecutivas da interpretação da realidade (ideia) feita pelo arquitecto, num processo que está longe de ser linear, mas que para efeitos deste raciocínio pode ser simplificado.

Voltando à construção, ela é o último produto do projecto, ou seja, a última representação do pensamento original, não sendo portanto diferente das outras representações referidas. É neste sentido que o curador Frédéric Migayrou defende uma expansão da convencional definição de arquitectura: “Rather than limit the definition of architecture to the artifact of a building, I am interested in extending the study and analysis of architectural culture to include graphic design, drawings, and models.” (Betsky, Kipnis, Migayrou, Riley, Rosa, 2005, p.114). Esta concepção vem na linha do que, onze anos antes, afirmava Beatriz Colomina: “The building should be understood in the same terms as drawings, photographs, writing, films, and advertisements; not only because these are the media in which more often we encounter it, but because the building is a mechanism of representation in its own right.” (Colomina, 1994, p.13). A utilização do termo *representação* implica uma *reprodução* de um *original*; na arquitectura, as reproduções – ou traduções - vão sendo várias, de maneira que o *original* dificilmente chega à corporização literal. No mesmo texto, Colomina define a própria Arquitectura como um sistema de representação, remetendo de novo para o processo de síntese da ideia em forma e para o projecto enquanto materialização do pensamento, tal como Pedro Bandeira:

“Defendo que a linguagem ‘materna’ da arquitectura é o desenho, o desenho de projecto, num sentido abrangente, aglutinador, na expressão da vontade e do desejo. E é este carácter presciente do projecto que será necessariamente teórico porque independentemente da sua plausibilidade remete para algo que (ainda) não existe. Diria que a essência da arquitectura, do pensamento arquitectónico, está, neste preciso momento, centrada no projecto, onde a teoria partilha uma percentagem de igual responsabilidade com a prática.” (2009, p.97).

Fica deste modo claro que arquitectura não se resume ao edifício construído, e que este, pela natureza da sua produção, é tal como os outros produtos do projecto um instrumento de representação do pensamento arquitectónico. Ainda, ao contrário do expresso no excerto que inicia este subcapítulo, os objectos que são produtos do

projecto não figuram na exposição como representações do edifício, dado que este é construído *a posteriori* dos primeiros. Esclarecida esta vertente técnica do argumento, é importante referir que nos dias de hoje e no contexto culturalmente efervescente em que vivemos, não faz qualquer sentido utilizar a exposição de arquitectura para apresentar um edifício. As representações de obras construídas estão disponíveis em inúmeros locais, acessíveis a qualquer pessoa e sob diversos formatos, desde a fotografia de arquitectura até aos suportes digitais, que proporcionam um estudo detalhado da obra.

Ainda, a obra construída é naturalmente uma exposição de arquitectura, cuja vivência de forma alguma poderia ser reproduzida no espaço expositivo; o público que queira ver obras de arquitectura não deve procurar numa galeria de museu, mas sim em lugares físicos geográficos, onde elas estão inseridas no contexto para o qual foram desenhadas, e onde cumprem a função que é propósito da sua existência. Mesmo que se expusesse o próprio edifício, uma vez exposto tornava-se num documento do que era antes (Zaugg, 1995), subvertidas as intenções inerentes à sua concepção e construção. Ao contrário da obra de arte, que à partida é concebida para uma fruição contemplativa, a condição natural do edifício é servir determinados agentes sociais e determinado propósito num contexto prático, não contemplativo, exterior ao museu; de forma que não faz sentido pensar a exposição de arquitectura como se pensa uma exposição de arte, e muito menos considerar que o edifício está para a exposição de arquitectura como a obra de arte está para a exposição de arte.

Herzog & de Meuron, no diálogo em forma de livro que resultou da sua colaboração com o artista e curador Rémy Zaugg em *Une Exposition*, no Centro Georges Pompidou em 1995, propõem que a arquitectura está ausente do espaço expositivo, não tanto pela ausência física do objecto arquitectónico, mas porque “o aspecto não físico, imaterial, conceptual dessa realidade, ou seja, as ideias que a fazem viver são muito difíceis de exprimir com o material disponível” (tradução livre de Zaugg, 1995, p.47). Zaugg contrapõe concluindo a sua crítica sagaz às exposições que tentam mimetizar o edifício construído, afirmando que a dificuldade em fazer uma exposição de arquitectura é resultado de incompetência ou de falta de pensamento crítico por parte dos intervenientes, acerca do que está a ser exposto e o que será percebido. Ambos falam da mesma coisa: a arquitectura que nos chega quotidianamente, seja através da vivência dos edifícios, pelo consumo mediático ou pelo estudo objectivo da realidade construída, tem o seu valor conceptual dissolvido na substancia concreta. Assim, para que no contexto da exposição se chegue à sua dimensão imaterial, é necessário que haja um questionamento, um posicionamento crítico em relação à prática arquitectónica, aos objectos disponíveis na exposição, e ao que comunicam no contexto expositivo.

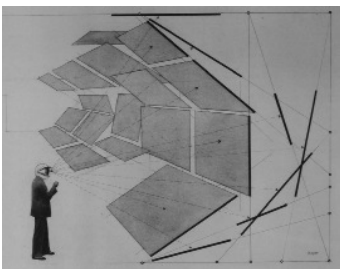
## 2.3. EXPOSIÇÃO CONTEMPORÂNEA DE ARQUITECTURA

### 2.3.1. EXPOR, EXPOSIÇÃO

Uma exposição é sempre e inevitavelmente uma forma de expressão e comunicação, dado que seja qual for o seu contexto, conteúdo, formato e objectivo, envolve um autor, uma mensagem, e um destinatário, público ou audiência. Segundo Rémy Zaugg, é um meio de expressão tal como o é a pintura, o filme, a filosofia, a arquitectura, a escultura, a poesia, a literatura (Zaugg, 1995); o que distingue a exposição das restantes formas de expressão é o facto de as últimas serem específicas e particulares, praticadas há muito por especialistas dedicados a cada uma. Pelo contrário, o acto de expor é difuso e a exposição é uma prática de difícil definição, pois além de assumir uma infinidade de formatos é aplicável a qualquer coisa que exista, ou mesmo a algo que apenas se deseje. Mais ainda, o acto de expor é praticado pelo ser-humano constantemente, de forma mais ou menos consciente. Qualquer acto voluntário é a exposição de um pensamento, assim como a cidade é uma exposição espontânea de arquitectura.



02.07 Exposição da Deutscher Werkbund no Grand Palais, Paris, 1930.



02.08 Diagrama dos campos de visão, Herbert Bayer, 1939-40

Os outros meios de expressão referidos encontram-se canonizados, a sua sintaxe e o seu léxico definidos, sendo que o léxico, como é próprio de qualquer linguagem, se vai renovando e evoluindo ao longo do tempo. Por seu turno, a prática expositiva não tem uma linguagem universal estabelecida. Alguns curadores<sup>5</sup> desenvolvem a sua própria estratégia, uma abordagem pessoal à exposição, para a qual definem parâmetros que servem para codificar a sua actividade. Assim, a curadoria é um campo em fase experimental, ainda em teorização, no qual cada pergunta pode ser respondida de forma diferente; não havendo um método, as soluções decorrentes são praticamente inesgotáveis. Esta noção da inexistência de limites e da infinidade de possibilidades é enfatizada pelo carácter efémero da exposição; o seu curto tempo de vida alivia-a de alguma responsabilidade, motivando abordagens experimentais, que são posteriormente descartadas ou desenvolvidas futuramente, consoante o seu grau de sucesso. Estes factores fazem da curadoria uma actividade em permanente investigação e renovação, dificultando ainda mais a sua codificação. Apesar da sua diversidade, a curadoria de exposições distingue-se estruturalmente dos outros meios de expressão, como a edição e a crítica, nomeadamente porque lida com o lugar, que é *vivido* pela audiência, com o potencial de mobilizar todos os seus sentidos – não só os tradicionais cinco, mas também temporal, espacial, crítico. A experiência da exposição é um processo integrado de percepção sensorial e cognição, em que a recepção de informação é indissociável e indestrinçável do seu processamento, num fenómeno cíclico e simultâneo.

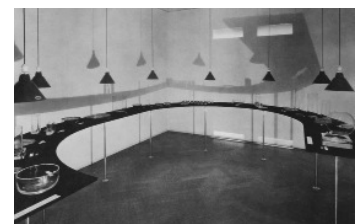
<sup>5</sup> Nesta análise considera-se curador a pessoa ou equipa responsável pelo pensamento, conceito e/ou desenho da exposição num sentido abrangente, independentemente de ser ou não autor dos objectos expostos; na exposição de arquitectura é frequente o curador ser um arquitecto associado à arquitectura que se encontra exposta, bem como uma equipa composta por elementos integrantes e exteriores à prática arquitectónica retratada.

### 2.3.2. ANTECEDENTES

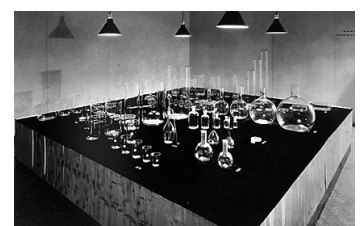
Apesar do potencial experiencial da exposição estar sempre latente, apenas recentemente tem vindo a ser mais sistematicamente explorado. Para uma compreensão da exposição contemporânea de arquitectura, é indispensável ter em conta a *curatorial turn*, que tem vindo a mudar radicalmente, desde a década de 90, o modo como as exposições são pensadas e produzidas (O’Neil, 2007). Esta mudança de paradigma refere-se ao abandono da abordagem expositiva “descontextualista” do cubo branco, e a emergência de uma diametralmente oposta. Na primeira, o curador trabalhava para que a sua intervenção na exposição fosse subtil, invisível, sendo descrito por Harald Szeemann como “administrator, amateur, author of introductions, librarian, manager and accountant, animator, conservator, financier, and diplomat” (Szeemann, citado em Obrist, 2008, p.34). Procurava fazer da sua intervenção na exposição uma aparente não-intervenção, de modo a que a transmissão de significado entre os objectos e o espectador decorresse silenciosamente, sem que fossem notadas interferências do curador e do espaço. Assim, a exposição era desenhada de modo a constituir um espaço o mais neutro possível – luminoso, silencioso, branco, estéril. A disposição regrada nas paredes neutras e a utilização de plintos fazem parte do *apparatus* do cubo branco, planeado para realçar o valor individual e específico de objectos discretos, que uma vez assim expostos, suportam a responsabilidade de significarem alguma coisa por si, pela sua presença naquele contexto.

Um exemplo é a exposição *Modern Architecture* de 1932 no MoMA, e a ainda mais paradigmática *Machine Art* de 1934, também curada por Philip Johnson; na última, objectos banais de produção industrial eram elevados ao estatuto de arte, à medida que o público se familiarizava com o ritual e expectativas daquele tipo de exposição. De facto é o curador quem “anula” o espaço através da sua manipulação, existindo assim uma actuação directa sobre a exposição e sobre a comunicação do emissor (objecto), para o receptor (observador). O insucesso da exposição *Bauhaus, 1919-1928*, (Staniszewski, 2001), projectada por Herbert Bayer em 1938 no MoMA segundo princípios diametralmente opostos aos do cubo branco, testemunha a influência da tipologia expositiva na construção do espectador, e consequentemente na sua leitura da mostra. O modelo *white cube* foi-se estabelecendo à medida que a exposição de arquitectura era institucionalizada, e que departamentos e museus de arquitectura constituíam as suas próprias colecções e exposições permanentes.

Tendo ressonâncias ainda hoje, este modelo expositivo nem sempre era adoptado, como é evidente em exposições – nomeadamente a partir dos anos 70 – em que a exposição em si e como um todo passa a ser considerada e apreciada. Ao serviço da mediatização individualista das décadas seguintes, ambas as abordagens foram exploradas, tanto a que privilegia a objectividade do conteúdo, como a que privilegia a objectividade do contexto: as duas soluções são utilizadas para convir mensagens concretas ao espectador, a primeira através da singularidade das peças, a segunda através do espectáculo expositivo.



02.09 Peças de vidro na exposição Machine Art



02.10 Material de laboratório de vidro na exposição Machine Art

### 2.2.3. CARACTERIZAÇÃO DA PRÁTICA ACTUAL

"It could be said that the role of the curator has shifted from a governing position that presides over taste and ideas to one that lies *amongst* art (or objects), space, and audience. The motivation is closer to the interpretation and inquiry of artists' practices than to the academic or bureaucratic journey of the traditional curator." (Fowle, 2007, p.16)

A inclusão na exposição do curador e do público ao nível dos outros componentes expositivos, está no cerne das directrizes que distinguem como contemporânea a práxis expositiva da arquitectura. O modo como se pensa a exposição tem vindo a sofrer profundas mudanças, nomeadamente pela presença expressa do curador e pela sua reivindicação, como explica Nuno Grande (2005), "pela vocação 'experientialista' do espaço cultural". A ideia de experiência pressupõe que tanto o visitante como o espaço não são componentes passivos. Assim, o primeiro torna-se um participante activo, e no segundo é activada a sua capacidade polarizadora, com significativa influência na percepção do objecto. Esta abordagem expositiva estabelece uma relação simbiótica com a própria arquitectura: a activação do *espaço* enquanto *matéria-prima* da exposição, e a mobilização do *sujeito* para a sua *vivência*, são conceitos base da prática arquitectónica. Neste sentido, a própria noção de exposição de arquitectura tem sofrido uma expansão, tirando partido dessa simbiose para alargar o espectro de possibilidades de resposta ao programa expositivo. Actualmente, desde a instalação à escala real, como é o caso do programa Serpentine Gallery Pavillion, até à arquitectura performativa, bem marcada na edição de 2013 da Trienal de Arquitectura de Lisboa, passando pela exposição convencional no ambiente da galeria, todas são formas de expor arquitectura, embora formalmente heterogéneas, com características estruturais semelhantes.

A definição proposta parte da analogia de Jeffrey Kipnis (s.d.), que pensa na exposição de arquitectura como uma forma particular de teatro, em que actor, audiência, adereços, cenário, iluminação, orquestra e o próprio palco estão em cena ao mesmo tempo, sem um guião pré-estabelecido. Desta comparação depreende-se uma complexificação das relações entre os intervenientes na exposição, bem como a simultaneidade de actuação, no tempo real do decorrer da mostra. A caracterização e distinção da vasta prática expositiva actual de arquitectura baseia-se nas relações sincrónicas e multidireccionais que se estabelecem entre os vários componentes/agentes, que intervêm activamente na exposição – curador, espaço, objecto (s), público. O curador assume uma posição de *intermediário cultural*, com o objectivo de mediar uma experiência arquitectónica a determinado público. Mediar é um termo crucial para esta hipótese, dado que experienciar arquitectura é uma condição *sine qua non* da vivência humana. Afirmar que o curador é um mediador dessa experiência é reconhecer a sua interferência e intervenção activa nessa experiência. Assim, o seu papel é proporcionar uma vivência extraordinária da arquitectura, intrinsecamente distinta da quotidiana, e propositadamente manipulada, não-neutra.



### 2.3.3.1. EXPOSIÇÃO AUTO-REFERENCIADA

A experiência arquitectónica “curatorial” pode ser mais ou menos independente da arquitectura dita “real”; no extremo do espectro, a exposição autonomiza-se da prática arquitectónica que existe exterior a si, quando cria de raiz uma arquitectura ou uma experiência arquitectónica auto-referenciada. É o caso das exposições instalação, desde as monográficas no contexto do museu, até ao Serpentine Gallery Pavilion, e o caso da exposição de arquitectura performativa presente por exemplo na Trienal de Arquitectura de Lisboa de 2013. Ambos são exemplos de exposições auto-referenciais, ou seja, que não dependem nem reflectem uma prática arquitectónica que se passa exterior a si, que existe noutra qualquer lugar fora do espaço expositivo. Em relação à estrutura que caracteriza a prática contemporânea, cada caso adopta um dos agentes como foco, ou seja, faz de um dos agentes o objecto da exposição.

No caso do pavilhão, espaço e objecto expositivo fundem-se para uma vivência do lugar arquitectónico num sentido convencional, em que as pessoas utilizam o *espaço concebido* (voltando a Lefebvre) pelo arquitecto. Muitos destes pavilhões são projectados tendo como princípio orientador a experiência do utilizador, nomeadamente o de 2007, da parceria entre Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen; o pavilhão em rampa espiral é uma *promenade architecturale*, composta por várias experiências, desde o espaço de estada e reunião na base, a progressão da subida num espaço cada vez mais contido, a subtil transição entre o interior e o exterior, o condicionamento da vista para o jardim. O espaço construído domestica a experiência arquitectónica, orientando o comportamento do público. A evolução histórica do pavilhão de exposição é uma analogia que reflecte a mudança de paradigma em relação ao modo de expor arquitectura. O pavilhão moderno tinha como objectivo a divulgação da arquitectura e do ideário modernos, e era um lugar privilegiado de investigação e teste de novos modelos formais e tecnológicos. Deste modo, eram exposições em que o público não fazia parte da equação, estando ainda mais longe de serem pensadas como uma experiência para o outro; mesmo sendo um espaço arquitectónico, a experiência do visitante era essencialmente contemplativa, e embora inevitavelmente háptica, a relação emissor – receptor era de nível básico, apenas entre objecto – observador. O pavilhão contemporâneo está embebido das intenções do autor em relação à experiência que proporcionará aos seus fruidores, sendo esta uma clara condição projectual.

Por sua vez, a exposição de carácter performativo centra-se no público, que se confunde com o tradicional objecto da exposição, no sentido que assume o papel de actor, objectificando-se dessa forma em relação a outra parte do público, espectador de facto. Esta exposição pode ser interactiva, como a *Realidade e Outras Ficções* curada por Mariana Pestana, no âmbito da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2013, em que se pretende que o visitante actue sobre o Palácio Marquês de Pombal participando nas intervenções programadas, havendo pouco material exposto, no sentido tradicional do termo; passando o participante a actor principal, a mostra torna-se performativa, em actos colectivos por exemplo para a criação de espaços de encontro temporários,



02.11 Vista da rampa do pavilhão Serpentine Gallery 2007



02.12 Vista da rampa do pavilhão Serpentine Gallery 2007



02.13 Beach Lounge, uma das Fountain Hacks do programa Performance Architecture, Guimarães 2012

habitualmente mobilizados sob o lema da mudança social e reapropriação do espaço público. Ainda no âmbito da Trienal, o *Fórum novos Públicos* com curadoria de José Esparza Chong Cuy, com o *Palco Cívico* e todas as acções programadas é um exemplo; também o são as intervenções vencedoras da competição *Performance Architecture* curada por Pedro Gadanho em Guimarães 2012, que em diversos locais da cidade mobilizaram habitantes e visitantes para a construção – concreta e conceptual – de espaço público. Estas intervenções são, no literal sentido do termo, práticas espaciais, em que os agentes sociais actuam sobre o espaço concebido, subvertendo valores e regras vinculadas ao uso dos lugares, através de novas apropriações na vivência extraordinária no contexto de exposição.

### 2.3.3.2 EXPOSIÇÃO HÉTERO-REFERENCIADA

A condição de uma exposição convencional de arquitectura é invariavelmente hetero-referencial, dado que reflecte e depende de uma prática arquitectónica exterior a si – como é o caso da exposição monográfica. O facto de lidar com uma realidade que lhe é, numa primeira instância, extrínseca, torna quase inevitável a utilização de artefactos produzidos em contextos e com fins totalmente diferentes do da exposição. Esta é a diferença primária entre uma mostra de arquitectura e uma de arte: pensada para usufruto contemplativo, a obra de arte em exposição auto-legitima-se, e valendo por si, é ela própria o seu todo. Por sua vez, a arquitectura em exposição está dependente das relações que são estabelecidas na própria exposição, dado que os elementos expostos são quase sempre fragmentos de uma realidade ou de uma ideia, não sendo capazes de a expressar por si só. Assim, a significação da exposição de arquitectura efectiva-se na intersecção da actuação dos agentes – curador, espaço, objecto (s), público – que são activados para transmitirem algo não-explicito, que uma imagem, um texto ou um objecto não são capazes de exprimir.

Reconhecendo a interacção destes protagonistas, Barnaby Drabble define a exposição como uma construção a várias vozes “Exhibitions (...) are polyphonous constructions. Here, not only the objects but also their surroundings speak, and artists’ voices are joined by those of the curators and the institutions they work within.” (Drabble, 2012). De facto, a práxis curatorial é determinada pela produção de inúmeras conexões, desde os actos mais elementares de selecção, organização, apresentação e comunicação, em que são estabelecidas relações entre uma vasta gama de objectos, de diferentes naturezas e funções originais. O número de casos possíveis em que se podem relacionar é praticamente incalculável, e uma vez retirados do seu contexto original e colocados no da exposição são como que reconstruídos semanticamente, também com inúmeras possibilidades de resultado.

Como objectos em exposição, os materiais encontram-se em acção (e por isso também são denominados agentes): o seu significado é dinâmico no processo da sua intra-relação e também na sua inter-relação com os outros agentes. Mesmo os actos mais

básicos da actividade curatorial implicam uma “criticidade”, (Bismarck, 2011) deixando claro que a acção do curador está longe da imparcialidade, e que a ideia de uma comunicação transparente entre emissor (objecto) – receptor (sujeito) é pura ilusão; nomeadamente numa exposição de arquitectura, que ao lidar com fragmentos não dispensa a sua mediação e tradução.

A exposição contemporânea de arquitectura testa este território, entre o factual e o nocional, tirando proveito da sua condição de excepção para pôr em evidência aspectos particulares de uma prática arquitectónica, que além de um serviço técnico, é também uma produção cultural. Assume-se como um território polivalente e polarizado, em que são manifestas as relações entre curador, espaço, objecto (s), e público; um processo contrário a uma abordagem clássica, na qual se trabalha para ocultar as operações e as várias interferências inerentes ao projecto expositivo. A mostra monográfica é a que se faz de relações mais intrincadas, e conseqüentemente a que mais explora o seu potencial, dado que a exposição se refere a uma prática arquitectónica específica e reconhecível pelo público, apropriada e interpretada pela figura exterior do curador, e reapropriada e reinterpretada pelo público no território descontínuo da exposição.



03

---

ESTUDO DE CASO: ARX ARQUIVO/ARCHIVE

## SOBRE O CAPÍTULO

O estudo de caso é apresentado com o intuito de complementar e aprofundar a reflexão teórica, explorando as particularidades da mostra monográfica no contexto actual. Dado o interesse desta dissertação no pensamento curatorial contemporâneo, e a oportuna profusão de exposições de arquitectura a nível nacional, o caso de estudo não podia deixar de ser um projecto actual e original, ou seja, concebido no tempo presente e não uma reprodução; passível de ser visitado permitindo uma análise por observação directa; ser um exemplo que respondesse às questões de investigação da presente dissertação.

A possibilidade de ter como caso de estudo a exposição ARX Arquivo/Archive constituiu-se como uma oportunidade ímpar de complementar esta investigação com a análise de um projecto expositivo ambicioso, de um atelier incontornável na produção arquitectónica nacional. Sob a orientação do arquitecto Luís Santiago Baptista foi possível não só acompanhar mas também integrar a equipa da exposição; assim, o estudo de caso acompanha em primeira mão todo o ciclo de vida da exposição, desde a concepção, passando pela montagem e por último pela mostra. A proximidade com os dois primeiros instantes referidos, permitiu o contacto com um momento crucial de reflexão sobre questões específicas, teóricas e operativas, relacionadas com a prática curatorial da arquitectura, de valor inestimável para a reflexão a que esta dissertação se propõe.

A especificidade do contexto da exposição ARX Arquivo/Archive é uma mais-valia em si, dado que se enquadra numa produção cultural mais alargada: por um lado faz parte de um novo ciclo inaugurado pelo Centro Cultural de Belém dedicado a exposições de arquitectura, que no seio desta instituição encontram um lugar privilegiado de divulgação a um público alargado; por outro, enquadra-se no percurso de um atelier com uma produção arquitectónica consolidada que se desloca do estaleiro de obra para outros lugares mais familiares ao campo da cultura do que propriamente da arquitectura, na sua concepção mais habitual.

A exposição ARX Arquivo é um caso paradigmático dentro das questões que a presente dissertação tem vindo a abordar até aqui; encontrando paralelos internacionais, particularmente com a exposição *Archaeology of the Mind* (Herzog & de Meuron), e com *Progress* (OMA), afigura-se como singular no panorama nacional, como a análise deixará transparecer. A sua dimensão monográfica é incontornável, manifesta no destaque dado ao processo arquitectónico e à metodologia projectual do atelier, bem como na noção documental patente em grande parte da exposição, e subentendida na ideia de arquivo. Por sua vez, construir a exposição como a espacialização de um arquivo embebe-a de uma atmosfera particular, que anula a noção didáctica à partida associada a uma exposição documental; também a percepção do público vai muito além da observação de documentos ou da vivência de um lugar.

## 3.1. ENQUADRAMENTO

### 3.1.1. NOTA BIBLIOGRÁFICA

*ARX: ARchiteXture. Arquitectura, Texto, Textura.*

Em 1991 é fundado pelos irmãos José e Nuno Mateus o atelier ARX Portugal Architectos. Trata-se, no fundo, da oficialização de uma prática profissional conjunta que a dupla levava a cabo já há algum tempo e à distância, com um irmão em Nova Iorque e outro em Lisboa, com desenhos e ideias partilhados por fax e discutidos pelo telefone. Numa primeira fase o atelier ARX Portugal integra uma rede internacional de arquitectos que se ramificava a lugares tão distintos como Lisboa, Nova Iorque, Kobe e Berlim. A ARX Internacional ambicionava uma colaboração intensa em rede, de partilha e debate de informação, experiências, opiniões, ideias e soluções de projecto; pretendia-se como um espaço informativo (Mateus, J., N., 2006), que existindo separado da realidade física constituísse um cruzamento de culturas, linguagens e contextos sociais que a pudessem informar através da arquitectura. O que pode nos dias de hoje parecer banal, afigurava-se uma tarefa árdua numa era pré-internet, agravada pelo desalinhamento insistente de fusos horários e dos prazos de entrega de candidaturas a concursos de arquitectura. O habitar frenético desse não-lugar é testemunhado por Frédéric Levrat, um colaborador da ARX Nova Iorque, no texto que escreveu para a monografia ARX Portugal – Uma Segunda Natureza:

“Nova Iorque, Domingo, 26 de Julho de 1992, hora real 17H10. Estou a tentar responder a um fax que acabo de receber de Genebra. A televisão na sala ao lado está a dar sondagens das eleições americanas e a compará-las com as da eleição anterior. O telefone toca de novo. Desta vez não é um fax, mas uma voz do Japão pedindo-me para mandar um livro esquecido no meu apartamento. As notícias dão conta da súbita subida do índice da bolsa por,... nenhuma razão especial. Apenas o número de pobres e desempregados cresceu. A emissão é interrompida por um anúncio de gelados e, logo a seguir, imagens de um massacre onde dantes era a Jugoslávia. Tento desesperadamente acabar o meu texto para mandar por fax ao Nuno, em Lisboa, ainda hoje à noite. Volto para o meu computador e encontro uma mensagem no ecrã dizendo que não há mais espaço na memória (memória de quem?) ... e provavelmente já são 11H17 em Portugal.” (Levrat, 1993).

Esta necessidade de contacto com outras práticas, culturas e experiências evidente desde o início da carreira na partilha de ideias gerada pela rede ARX Internacional, concorreram para a produção de projectos que imediatamente se destacaram no panorama arquitectónico nacional. Maioritariamente para concursos, eram bastante criticados e estranhados por não se relacionarem com a produção habitual e por partirem de conceitos, métodos, ou investigações incomuns.

Por outro lado, a singularidade das suas respostas fez ao mesmo tempo com que a obra do atelier ARX Portugal depressa se tornasse reconhecida e reconhecível, como é prova a exposição do seu trabalho após dois anos da constituição do atelier, em 1993, ano de inauguração do Centro Cultural de Belém.

Com vinte anos de existência e uma vasta obra concluída, o atelier ARX-Portugal assume actualmente uma posição de destaque no panorama da produção arquitectónica nacional, sendo também reconhecido internacionalmente pelas suas obras recentes e singulares. No entanto os projectos de arquitectura ditos para edificação são apenas uma das vertentes da produção arquitectónica do atelier. A par do extenso conjunto de edifícios construídos, a ARX-Portugal conta já com diversas exposições monográficas - Realidade Real (1993), também no início da carreira mostras em Tunes e Budapeste, ARX Arquivo/Archive (2013) -, sete publicações monográficas - Realidade-Real (1993), Uma Segunda Natureza (1993), Museu Marítimo de Ílhavo (2003), CA: 03 - Conservatório de Musica de Cascais (2008), ArchiNews ARX-Portugal Architectos (2008), 20 Years | 20 Houses (2011), Brick is Red (2012) e a monografia prevista para breve -, e várias colaborações em projectos exteriores à prática arquitectónica, como por exemplo a participação na composição do álbum "Espaço" de Mário Laginha, ou as várias produções de rádio e televisão de José Mateus.

### 3.1.2. REALIDADE-REAL

Para enquadrar a exposição ARX Arquivo/Archive é indispensável uma breve incursão à primeira exposição do atelier, Realidade-Real, que data precisamente vinte anos antes do caso de estudo, marcando cada uma o início e momento presente do trabalho da ARX Portugal.

Na altura da inauguração do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, em 1993, o então director José de Monterroso Teixeira convidou o arquitecto Nuno Mateus a realizar uma intervenção actuasse sobre o espaço expositivo. A exposição Realidade-Real começou então por ser uma instalação site-specific projectada pelo arquitecto, e sem relação com o atelier ARX Portugal. No desenho da instalação Nuno M. explora a ideia de decomposição do espaço: "começa a trabalhar a partir daquela sequência de pórticos, das medidas do espaço, afastamentos, larguras, e a partir daí desenha uma grelha, que é depois deslocada ligeiramente, e trabalha nesse desajuste entre a grelha estável e esta grelha instável." (Mateus, J. 2013). A ideia do desvio, do erro como possibilidade de projecto, é um tema recorrente na investigação dos primeiros anos da ARX, que em várias situações explora as alternativas projectuais originadas pela inserção do erro, em oposição à determinação da forma perfeita. A instalação desenha-se nesse desajuste, e o espaço vai sendo transformado pela descoberta de novos alinhamentos, intersecções e sugestão de percursos.



01.01 Fotografia da exposição Realidade-Real

O envolvimento da ARX na exposição deu-se quando a certa altura se percebeu que a construção da instalação só seria possível com o apoio do atelier, e obviamente devido



a um reconhecimento do trabalho da dupla, embora escasso na altura, por parte do director do Centro de Exposições. A Realidade-Real tornava-se assim numa exposição site-specific com incrustações do trabalho da ARX. A exposição reflecte a existência de um questionamento acerca de ideias e conceitos já firmemente estabelecidos, no início da década de 90 e nomeadamente em Portugal, de um código para expor arquitectura, que paradoxalmente excluía a esmagadora maioria dos seus fruidores, os não-arquitectos. Não é portanto de admirar que à partida dificilmente se identificava a exposição como sendo de arquitectura, sem as habituais maquetes sobre mesas, e com a total ausência de esboços, fotografias, plantas, cortes ou qualquer tipo de representação bidimensional.

A pista era deixada pelas maquetes que iam surgindo ao longo percurso, em diálogo com os elementos estruturantes da instalação. Muito ao contrário do que sucede na exposição ARX Arquivo/Archive, aqui a maquete surge alienada do seu papel primordial de ferramenta de projecto, e mais como um elemento escultórico, concorrendo a uma aproximação a peças de arte. Neste sentido, a Realidade-Real relaciona-se intimamente com a exposição Beyond the Wall em 1997 de Daniel Libeskind, embora a última seja incomparavelmente mais ambiciosa, as maquetes não parecem integrar tão simbioticamente a instalação, não se estabelecendo o diálogo que é sentido na exposição portuguesa.

As peças apresentadas reflectiam a condição jovem do atelier, tanto pelo número, como por serem maioritariamente projectos de concurso não construídos. Também as preocupações envolvidas na execução das peças são próprias dessa condição, uma vez que havendo escassez de obras de arquitectura há um maior investimento na representação de uma possível arquitectura. Tendo em conta que a vida do atelier se centrava na apresentação de propostas para concursos, é natural que tenha havido uma intensa procura de linguagem de representação e apresentação de arquitecturas que só existem na realidade da maquete e do desenho apresentado. Esta era portanto a realidade da exposição, uma realidade de projectos que não existiam na realidade, com excepção de uma casa, a Casa de Melides, construída para os pais dos arquitectos. Sendo uma entidade estranha ao universo de projectos não construídos, a Casa de Melides é naturalmente apresentada de maneira diferente; para lhe termos acesso era necessário de certa forma sair daquele universo e entrar na realidade do mundo físico exterior.

Esta deslocação é feita com recurso aos apelidados optígrafos, verdadeiros canais de fuga para o real (Milheiro,1993), que documentavam a Casa de Melides imergindo o sujeito numa experiência visual e sonora que o transportava de facto do espaço expositivo. Ao espreitar pelo bocal do optígrafo o indivíduo observa um cenário, um fragmento do projecto da Casa de Melides, por intermédio de um sistema de espelhos e iluminação que vai reflectindo a imagem pelo canal até aos olhos do observador. Simultaneamente ouve uma melodia emitida por outro bocal. Dá-se uma mudança na condição do observador, que se torna voyeur ao perscrutar o interior do optígrafo,



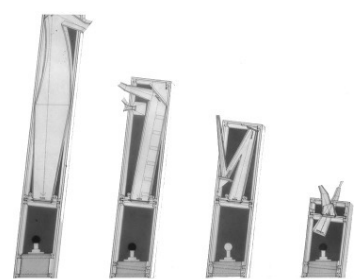
03.02 Fotografia de pormenor da exposição Realidade-Real



03.03 Fotografia da exposição Realidade-Real



03.04 Fotografia da exposição Realidade-Real



03.05 Corte de quatro optígrafos

absorvido num gesto de escrutínio, e, acto contínuo, torna-se objecto observado enquanto, imóvel, habita a tal Realidade-Real. Este título surge também em contraponto com a realidade-virtual, um tema emergente na altura no projecto de arquitectura, explorado nomeadamente pelo atelier de Peter Eisenman (Mateus, J., N., 2013).

A componente sonora, consistia num ensaio de espacialização do som ou da música, um projecto concebido por Miguel Azguime e pelos Miso Ensemble, parceiros da ARX em várias ocasiões. Esta é apenas uma das várias colaborações entre diferentes áreas do Fazer, como o põe Nuno Mateus, num projecto que se queria deslocado de arquitecturas auto-referenciadas e lido num contexto mais abrangente. Assim contou com participações da área da literatura, fotografia, pintura e multimédia. É de referir a intervenção do artista Carlos Augusto Ribeiro, que das capas dos 1993 catálogos da exposição fez tela, oferecendo a quem os adquirisse, decerto muitas vezes ignorado, um pedaço de arte.

### 3.1.3. 20 ANOS DA ARX-PORTUGAL

Duas décadas depois da fundação, o atelier ARX Portugal conta com uma vasta obra construída, reconhecida e premiada tanto nacional como internacionalmente, confirmando a promessa que mostrava na exposição inaugural do Centro Cultural de Belém. A comemoração destes vinte anos afigurou-se a José e Nuno Mateus como a altura ideal para uma reflexão sobre o percurso do atelier, uma espécie de exercício de manutenção e revisão da prática arquitectónica. Para José M. esta necessidade de parar para pensar prende-se também com uma crescente dificuldade em inovar, natural após experimentadas tantas hipóteses e nomeadamente no caso da ARX, em que para cada ideia são testadas inúmeras alternativas através da exploração da maquete como ferramenta projectual (Mateus, J. 2013).

Seria simples cair no facilismo de repetir soluções que por experiência já se sabe que resultam, não fosse uma das características deste atelier uma certa obsessão pela pesquisa constante e contínua de novas abordagens. Na procura por novos caminhos é essencial rever, questionar e reflectir sobre o percurso já feito, reflexão que no caso da ARX toma a forma de três livros, cada um focado num aspecto diferente da prática arquitectónica do atelier. Uma monografia, um livro de autor, Brick is Red, de cunho mais pessoal que a primeira, e um livro sobre casas, 20 Years | 20 Houses, centrado no subcampo mais mediatizado da arquitectura.

## 3.2. ARX ARQUIVO/ARCHIVE

### 3.2.1. DA MONOGRAFIA À EXPOSIÇÃO

Luís Santiago Baptista, curador da exposição ARX Arquivo/Archive (patente no CCB entre 27 de Março e 15 de Agosto de 2013), começou a trabalhar com os arquitectos mais de dois anos antes na elaboração da monografia que está para ser lançada. Dado que esta publicação pretende ser uma compilação aprofundada da obra da ARX até à data, a sua construção implicou uma vasta recolha de elementos que documentam os seus projectos desde 1991. Desenhos desde o tamanho A5 ao A0, de estilo livre, técnicos ou de obra, em papel ou vegetal, composições e painéis maiores que A0, slides, fotografias, e claro, maquetes – muitas maquetes. Vinte anos de produção e acumulação de documentos encontravam-se espalhados por diversos lugares no atelier, sem catalogação e sem agrupamento de qualquer ordem, fosse por projectos, por períodos de tempo ou por programa. Muitos elementos encontraram-se perdidos, outros semidestruídos, alguns completamente desfeitos. A procura e recolha destes artefactos tornou-se num autêntico trabalho arqueológico: escavar extracto após extracto, desenterrar os objectos, e depois proceder à sua limpeza, classificação, inventariação, organização, restauro e ou conservação, e por fim, salvaguarda.

A investigação para a execução da monografia revelou assim a necessidade de constituir um arquivo, uma garantia de que nunca mais seria necessário repetir todo aquele processo. O conceito de arquivo pressupõe à partida um conjunto de objectos preservados, catalogados e acondicionados num local, de forma a poderem ser acedidos novamente. É esta dimensão espacial do arquivo, como um lugar físico que pode ser visitado, um local de consulta como uma biblioteca, que está na base da concepção de ARX Arquivo/Archive. A exposição de arquitectura foi a forma encontrada pelos arquitectos e pelo curador de materializar o arquivo em todas as suas dimensões conceptuais, incluindo a espacial, tornando-o num lugar público e habitável. Caso o arquivo não tivesse originado uma exposição, estaria apenas acessível ao público em formato digital online, e assim incompleto.

A oportunidade surgiu quando o CCB lançou uma espécie de “call for papers” para exposições, ainda sem nenhum conhecimento acerca de como as mostras iriam acontecer, pois ainda não havia um espaço destinado ao seu acolhimento; havia apenas uma vontade de fazer exposições de arquitectura; só depois de terem visto vários espaços possíveis é que visitaram a garagem Sul, que conhecem ainda a servir de armazém para todo o género de objectos, e que se lhes afigurou como um lugar adequado para armazenar um acervo. Montar o arquivo naquele espaço de garagem conferiu-lhe uma certa contextualização e possibilitou que toda a exposição fosse desenhada para encaixar na métrica daquele compartimento singular do CCB; fosse o arquivo exibido numa das salas de exposição do museu, a relação entre contentor e conteúdo não teria sido tão profícua.

### 3.2.2. OBJECTIVO

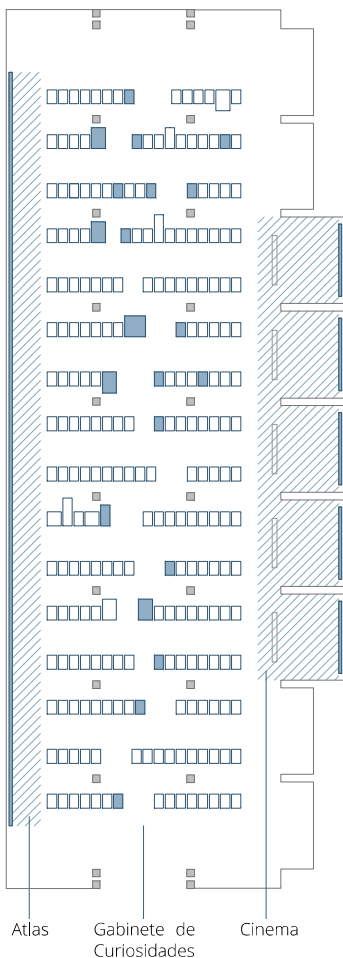
A intensão primeira da exposição, como já foi indiciado, foi concretizar em pleno a ideia de arquivo, tornando-o público, visitável. Ao mesmo tempo, advogar na mostra que o espólio da ARX se resume a um conjunto infindável de maquetes, seria, apesar do elevado número de elementos, uma ideia redutora e inverosímil. Assim, procurou-se constituir um arquivo global (J. Mateus, 2013) da ARX, que mostrasse o trabalho dos arquitectos com mais rigor na sua diversidade e abrangência – tanto abordando as várias fases do projecto arquitectónico, como evocando a transdisciplinaridade com que os arquitectos exercem arquitectura.

### 3.2.3. CONCEITO CURATORIAL

“ARX Arquivo é uma exposição centrada na construção do arquivo. Um arquivo que se constitui, dando-se a ver, mostrando-se. Proporciona, assim, a experiência de habitar esse arquivo, com as suas formas surpreendentes de referência e classificação do processo arquitectónico.” (Baptista, 2013a). O processo é retratado na exposição através da expansão do conceito de um arquivo de documentos físicos, para um arquivo mental e um arquivo de experiências. Estas três dimensões arquivísticas são materializadas na exposição para constituírem o referido “arquivo global”, que não se pretende de todo completo, mas sim abrangente. Neste sentido, à dimensão das maquetes, que retrata o método projectual, acrescentou-se um sistema de referências informativas do projecto, e referências à obra arquitectónica habitada pelos seus utilizadores. Do conceito até ao usufruto do espaço. As três dimensões do Arquivo constituem assim uma narrativa do processo, que expande a leitura da obra a partir da maquete, proporcionando uma perspectiva alargada da prática da ARX (Baptista, 2013b).

Para cada uma destas dimensões foi encontrado um dispositivo expositivo que lhes servisse de suporte e as apresentasse no espaço físico da exposição. No caso das maquetes esse dispositivo é o gabinete de curiosidades, que remete para salas de colecionadores de espécimes exóticos numa época anterior ao conceito de museu; por sua vez o sistema de referências tem por suporte um atlas, como concebido por Aby Warburg, que pressupõe a associação imprevisível de imagens accionadas pela memória, sem obrigatoriedade de relação prévia; por último, a utilização do edifício real serve-se do cinema para transmitir ao visitante a fase final do projecto. Todos os dispositivos referidos têm características arquivísticas, seja de classificação, acumulação ou documentação, neste caso adaptadas à especificidade do projecto de arquitectura.

A exposição constrói-se a partir de uma espacialização da narrativa, em que as três dimensões compõem os três eixos em que o arquivo se organiza. Um eixo central, que ocupa grande parte da sala com o Gabinete de Curiosidades; o eixo lateral esquerdo que é o Atlas de parede, e o eixo lateral direito que é constituído pelos nichos com as projecções de cinema.



03.06 Planta esquemática da exposição

### 3.2.4. ANÁLISE DESCRITIVA

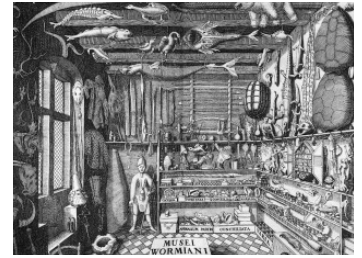
#### I. GABINETE DE CURIOSIDADES ARX

O Gabinete de Curiosidades ARX é uma apropriação do conceito do *curiosity cabinet*, ou da *wunderkammer* em alemão, que significa “câmara de maravilhas”, em voga no século XVI e XVII. Estes gabinetes, por vezes mais próximos de salões, são os antecessores directos do museu moderno e serviam para exhibir as colecções de filantropos, nas quais podiam figurar os mais variados objectos, sendo que o único critério era serem raros e arrebatarem quem os observasse (Baptista, 2013a). Podiam pertencer à História Natural, como espécies animais ou vegetais, habitualmente exóticas, ou amostras geológicas; podiam ser artefactos, provenientes de culturas distantes e misteriosas, obras de arte, ou relíquias religiosas, e ainda objectos relacionados com avanços na ciência ou na medicina. As colecções eram organizadas por categorias, aproximadamente as referidas acima, inventariadas e divulgadas à comunidade científica e filantropa através de catálogos. Os *curiosity cabinets* tinham uma relação estreita com a Biologia e com os naturalistas, remetendo-nos para as caixas de vidro com colecções de borboletas preservadas e classificadas, sendo também nesta medida que se relacionam directamente com o Gabinete de Curiosidades ARX.

O fascínio pelos naturalistas surgiu na dupla de arquitectos por volta de 1995, quando embarcaram no projecto da exposição para o Pavilhão do Conhecimento dos Mares para a Expo 98. Este projecto implicou uma intensa investigação sobre a história da relação do Homem com o Mar, nomeadamente os Descobrimientos, que por sua vez levaram ao estudo da História Natural, às viagens exploratórias para estudar espécies animais, ao coleccionismo, acumulação e classificação de exemplares. Curiosamente, foi também com este projecto que a ARX consolidou o seu *modus operandi* focado na exploração da maquete. Infelizmente isto é imperceptível na exposição pois a grande maioria das centenas de maquetes executadas para o pavilhão extraviaram-se e não foi possível recuperá-las para serem integradas no arquivo.

As mais de 1500 maquetes que constituem o Gabinete de Curiosidades ARX estão dispostas em 241 caixas, ocupando todo o espaço central da garagem Sul. Estas caixas são parte do verdadeiro arquivo da ARX, e como tal obedecem a um sistema de classificação: cada caixa tem o código do projecto a que se refere, e cada uma é numerada, pela ordem em que estão dispostas na exposição, e por ordem cronológica. Em cada uma está também gravado um escaravelho, outra alusão às colecções naturalistas, que serve para uma rápida correspondência de lados entre a caixa e a sua tampa, também identificada.

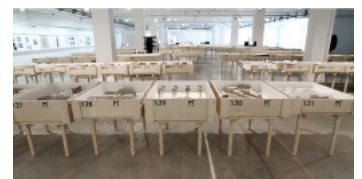
Cada caixa é um dispositivo expositivo, que mostra determinado conjunto de maquetes de forma a ser identificada uma lógica organizacional entre elas e uma ideia de progressão. A metodologia de projecto torna-se legível, uma metodologia indubitavelmente experimental, ensaística, que testa várias alternativas e dispõe-nas lado a lado num confronto directo de prós e contras. Nos conjuntos de caixas é possível



03.07 Museu Wormiani Historia, Ole Worm, 1655 (imagem do Atlas ARX)



03.08 Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades ARX: o Homem e o mar



03.09 Fotografia do Gabinete de Curiosidades ARX



03.10 Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades ARX: caixa fechada



03.11 Fotografia de pormenor do Gabinete de Curiosidades: maquete suspensa

ver a evolução do projecto através da sucessão de maquetes, como num processo de selecção natural em que a sobrevivência dos mais aptos garante o aperfeiçoamento da espécie.

As caixas estão dispostas em filas, perpendiculares ao eixo longitudinal da garagem, e organizadas por ordem cronológica inversa, como extractos de uma rocha sedimentar em que à medida que escavamos vamos descobrindo camadas e artefactos mais antigos, que nos informam sobre o tempo em que se constituíram. Da entrada da exposição vemos um mar de caixas sob um horizonte de maquetes que pairam no ar. São maquetes finais que se elevam da caixa<sup>6</sup>, saindo literalmente do arquivo, informando o observador que aquele projecto existe no mundo físico como edifício real – sendo que nem todos os projectos construídos estão assim representados.

No gabinete de curiosidades estão expostos os avanços e os recuos, os sucessos e os erros, não havendo tentativas omitidas. As caixas fechadas que pontuam o arquivo, que podem ser abertas por quem tiver mais curiosidade, guardam projectos em espera, interrompidos ou inconclusivos. Se entrar na exposição é entrar no mundo da ARX, é também ver as maquetes menos poéticas e as hipóteses mais imaturas.

## II. ATLAS ARX



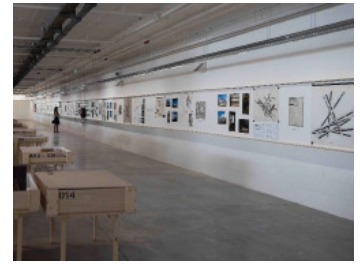
03.12 Atlas Mnemosyne, 1927 (imagem do Atlas)

O Atlas ARX baseia-se num trabalho do início do séc. XX pelo historiador de arte Abraham Warburg, apelidado por ele de Atlas Mnemosyne. Este Atlas era composto por 66 painéis com cerca de 1000 fotografias, simplesmente accionadas pela memória do autor – daí o nome Mnemosyne, que se refere à titã da mitologia Grega que personifica a memória. A intensão deste trabalho era identificar uma memória cultural colectiva (ocidental), uma abordagem à História da Arte oposta à tradicional, que em vez de se organizar cronologicamente se organiza sincronicamente (Samain, 2011): não há relações de precedência temporal, os elementos encontram-se lado a lado, apenas mais ou menos afastados entre si. “Se, por um lado, joga com o estabelecido, garantindo a legibilidade, por outro, avança com cortes cirúrgicos na sua causalidade, libertando o imprevisível.” (Baptista, 2013a). O confronto no mesmo plano de imagens estranhas entre si suscita o estabelecimento de relações inesperadas que podem conferir novos significados a conceitos que antes dávamos por fechados. Deste modo, propõe inúmeras interpretações consoante as conexões que cria e o sujeito que as estabelece.

O Atlas ARX é composto por um painel vertical de 64m de comprimento por 1m de altura, que se relaciona visualmente com as caixas, de fundo em esferovite e moldura em madeira semelhante. Este espaço foi controlado pelo curador da exposição, que

<sup>6</sup> Do estrato mais recente para o mais antigo: Aquário de Ílhavo, Centro Sócio-Cultural Costa Nova, Mercado de Abrantes, Escola Secundária de Caneças, Casa em Lisboa, Fórum Sintra, Casa na aldeia de Juso, Edifício Mythos, Casa em Leiria, Casa no Possanco, Casa na Aroeira II, Escola Superior de Tecnologia do Barreiro, Conservatório de Música de Cascais, Centro Regional de Sangue de Coimbra, Casa no Martinhal, Biblioteca de Ílhavo, Casa no Romeirão, Centro Regional de Sangue do Porto, Escola Superior de Ciências Empresariais de Setúbal, Museu Marítimo de Ílhavo, Pavilhão do Conhecimento dos Mares, Apartamento Ben Duel, Casa em Melides.

livremente escolheu imagens exteriores ao campo da arquitectura que a obra da ARX lhe sugeria. Chamemos-lhes imagens do Atlas. Estas imagens do Atlas são os seus elementos estruturantes, encontrando-se alinhadas com os eixos dos corredores, entre as filas de caixas. Entre elas, foram colocadas fotografias das obras construídas, que numa ligação directa com o gabinete de curiosidades alinham com a maquete suspensa correspondente. Enquanto as primeiras são da responsabilidade do curador, as fotografias dos edifícios foram seleccionadas por José e Nuno Mateus, aparecendo por isso sempre um par de fotografias por cada maquete suspensa.



03.13 Atlas ARX

Nos espaços intersticiais surgem imagens e outros elementos produzidos pelo atelier: esboços; desenhos de arquitectura; desenhos de conceito; desenhos de pormenores construtivos à mão; sequências de vegetais que testemunham a evolução de um projecto; fotografias de obra a preto e branco, resultantes da investigação para o livro *Brick is Red*; painéis de propostas para concursos dos primeiros anos do atelier; imagens manipuladas para a comunicação de um conceito; composições da autoria de Nuno Mateus; vestígios da montagem da exposição, como a planta das caixas, os moldes do stencil e os papéis A7 que serviram para inventariar todas as maquetes ainda no atelier.



03.14 Pormenor do Atlas ARX

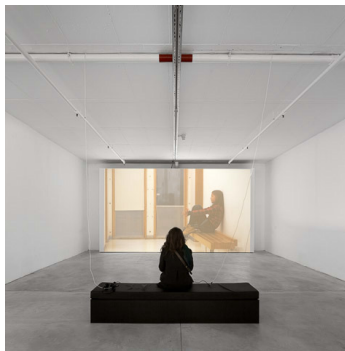
No arquivo, o desenvolver cronológico do Gabinete de Curiosidades convive paralelamente – literalmente – com a composição caótica do Atlas; a ausência de uma estrutura temporal neste dispositivo que opera através da memória é suportada por Freud, que descreveu os processos inconscientes como desconhecedores da noção de tempo. O Atlas afirma-se como uma dimensão importante no arquivo global da ARX, constituindo-se como uma espécie de arquivo mental de memórias justapostas, um espaço para a materialização da componente invisível da arquitectura - o pensamento do arquitecto. A própria montagem e apresentação, sem muitas preocupações formais e com alfinetes a fixar os seus elementos, expressa algumas características do acto de pensar, como a espontaneidade com que surgem as ideias, um impulso que motiva uma acção, que desencadeia por sua vez uma reacção. Assim se estabeleceram as relações entre os elementos, que quase por uma lógica própria se foram apropriando do espaço do painel. Sendo o Atlas ARX uma leitura não determinista da obra do atelier, convida a outras interpretações e narrativas, como supunha o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

### III. CINEMA ARX

O filme consiste numa série de imagens fixas, que quando projectadas num ecrã a uma velocidade superior à percepção da visão humana, dão a ilusão de estarem em movimento. Esta sensação de movimento existe devido à passagem do tempo, em oposição à estaticidade da imagem fixa, a fotografia. Ao contrário da fotografia, o cinema é assim capaz de capturar e transmitir a dimensão temporal do objecto arquitectónico, que se compõe não só de espaço estático mas de movimento e de sequências.

Como instrumento para retratar arquitectura aproxima-se portanto mais que a fotografia da nossa experimentação, que normalmente se faz em movimento – a andar,

a correr, de um carro, de um comboio, de um avião. É a única forma de documentar a *promenade architecturale* de Le Corbusier, e as interações humanas com o espaço arquitectónico. Esta vertente documental do cinema é a que está na sua origem, com as *actualités* dos irmãos Lumière, que consistiam em curtas filmagens de acontecimentos ou lugares reais, como por exemplo a cena *La Places des Cordeliers à Lyon*, que retrata uma rua agitada da cidade francesa, uma das películas a ser projectada na primeira sessão de cinema da História em 1895.



03.15 Cinema ARX

Também o Cinema ARX pretende documentar cenas do quotidiano dos edifícios, a sua fruição pelos seus utilizadores. Para isso foram escolhidos cinco edifícios públicos recentes – O aquário de Ílhavo, o Conservatório de Música, o Fórum Sintra, a Escola Secundária de Caneças, e o Centro de Sangue de Coimbra para serem filmados pelo arquitecto e cineasta Carlos Gomes. Os cinco filmes não tentam mostrar o edifício de forma a que o espectador o compreenda formalmente, tentam antes dar-lhe uma amostra do que é estar dentro dos espaços retratados. Trata-se de um objectivo ambicioso, mas que é conseguido dentro do possível – a pessoa nunca chega a sair do banco na garagem Sul – muito devido à paisagem sonora dos filmes, que nos transporta para cada lugar retratado. Tanto a posição da câmara no espaço, como o ritmo natural com que a filmagem se desenrola - ou o ritmo acelerado imposto à filmagem do fórum sintra –, como a nitidez e espacialização dos sons, tornam a experiência de colocar os *headphones* e assistir aos filmes numa experiência totalmente imersiva. Em alguns casos, como o filme passado na escola, e no conservatório, essa experiência é possivelmente mais completa do que ir ao sítio real, no sentido em que muitos espaços estariam interditos à maior parte dos visitantes.

O filme ou o vídeo tem também um forte carácter arquivístico, e é na sua vertente documental que os cinco filmes de Carlos Gomes encontram o seu lugar no arquivo da ARX. O arquivo global mostra assim todo o processo: desde o pensamento, com os seus impulsos e relações imprevisíveis; o projecto composto por avanços e recuos no teste obsessivo de alternativas, e finalmente a obra construída e vivenciada. Estas três componentes da exposição conferem ao arquivo uma narrativa com diferentes níveis de leitura e em dimensões distintas: 2D no Atlas, 3D no Gabinete de Curiosidades, e 4D no Cinema.

#### IV. CATÁLOGO

O catálogo da exposição ARX Arquivo/Archive – Brick is Red – é na verdade uma peça do arquivo, dado que foi produzido antes e sem relação com a exposição. Dificilmente se pode chamar de catálogo, a não ser no sentido em que acompanha a exposição. Trata-se portanto de uma descontextualização da publicação, uma reapropriação do objecto para um novo uso – reconversão seria o termo arquitectónico apropriado. Esta reconversão justifica-se, pois ambos, (a exposição e o livro), são um modo de entrar no mundo da ARX (Mateus, J., N., 2013); numa casa podemos entrar por uma porta ou por



uma janela, e numa prática arquitectónica podemos entrar por uma exposição ou por um livro. Decerto há ainda outros acessos nos dois casos. Em todo o caso, da mesma maneira que a porta e a janela são ambas vãos, também a exposição e o livro são os dois meios de expor/comunicar um dado trabalho arquitectónico.

Para José e Nuno Mateus a correspondência entre a exposição Arquivo e o livro Brick is Red é directa (Mateus, J., N., 2013), dado que ambos comunicam com o leitor da mesma forma aberta e enigmática, e partilham com ele uma relação semelhante: os dois exigem do sujeito tempo para uma compreensão profunda, curiosidade e perspicácia para a descoberta dos detalhes, e em troca mostram-lhe um pouco da identidade dos seus autores. Se visitar a exposição é entrar no atelier da ARX, folhear o Brick is Red é conversar com os arquitectos.

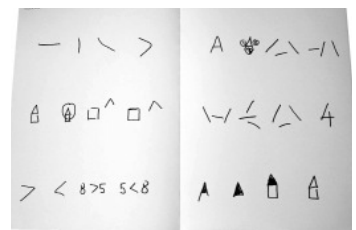
Lançado em Maio de 2012, Brick is Red é a segunda publicação da série ARX 20 Anos. Tal como a exposição que acompanha, não tem como objectivo dar a conhecer projectos, mas antes dar a conhecer a ARX (ARchiteXture. Arquitectura, Texto, Textura). É a visão dos arquitectos sobre o seu próprio trabalho, o que dá ao leitor a oportunidade de olhar esta obra através dos olhos do seu autor, uma situação excepcional na arquitectura, em que as publicações monográficas são habitualmente editadas por alguém exterior ao atelier. O livro é ainda pontuado por colaborações com profissionais de outras áreas, um pouco como acontecia na exposição Ralidade-Real, e que confirma a dimensão multidisciplinar do trabalho do atelier.

De organização pouco clara, quase desestruturado, o livro reflecte o pensamento difuso e o raciocínio em espiral permanente que é próprio da dupla (Mateus, J., N., 2013). Em harmonia com a exposição, os conteúdos não são apresentados de forma objectiva e determinista, pedindo ao leitor um olhar mais atento, mais demorado, que permita descobrir as relações que os autores de forma indirecta vão estabelecendo. Ao folharmos as suas páginas somos sucessivamente surpreendidos com símbolos ou imagens aparentemente sem sentido, qualidade que por alguma razão nunca atribuímos às fotografias, que aparecem da mesma forma que os restantes elementos. A decifração do sentido das provocações requer do leitor a descodificação da própria estrutura da publicação, mapeando as correspondências espalhadas por todo o livro.

Na ausência de índice, encontra-se uma listagem por ordem cronológica dos projectos que figuram na publicação – ordem essa que não é seguida quando são posteriormente apresentados. Há até projectos que se repetem, surgindo de novo após folharmos muitos outros. Para todos é apresentada pelo menos uma fotografia de uma maquete, ou um esquisso síntese; nos casos em que o projecto chega à construção (quase todos) mostram-se fotografias ditas de obra e fotografias da obra concluída. Numa sequência de páginas sobre um mesmo projecto, apenas a primeira tem uma discreta legenda que o identifica, excepto se for uma fotografia de obra. Estas nunca aparecem identificadas, o que é interessante dado que normalmente são capturados apenas pormenores do edifício, descontextualizando-as como peças soltas, separadas do resto do puzzle. Estes retratos da edificação dos projectos apresentam-se a preto e branco, evocando o lado



03.16 Pormenor de Brick is Red: Pedro Falcão



03.17 Pormenor de Brick is Red: Gonçalo M. Tavares



03.18 Pormenor de Brick is Red: fotografia de obra

táctil e matérico da construção, transmitido também pela rugosidade e aspereza do papel. Intercalados com as imagens aparecem textos da autoria da ARX, orações curtas que sugerem narrativas de projectos incógnitos para o leitor.

Cada elemento constituinte tem uma razão de ser: desde a cor da linha (que influencia a nossa leitura), à ausência de lombada, (que permite o livro assentar plano sobre uma superfície). Tal como as maquetes massivamente produzidas pela ARX, o livro tem um aspecto artesanal, manufacturado. A capa é em cartão cinzento reciclado, o material mais barato e prestável para a execução de maquetes, que o atelier usa constantemente, bem como os alunos de projecto de cada um dos arquitectos; na capa lê-se apenas o título em baixo relevo, "Brick is Red", e na contracapa "ARX Portugal", deixando o material falar sozinho, ser sentido em bruto; a lombada é descarnada, deixando à vista os conjuntos de folhas e as costuras que os unem, dando a sensação que podem ser cosidas mais páginas. É uma afirmação do trabalho da ARX como algo em curso, tal como é sentido na exposição, pelo seu carácter de continuidade.

### 3.2.5. ANÁLISE CRÍTICA

#### 3.2.5.1. PARTICIPAÇÃO NA EXPOSIÇÃO

Integrar a equipa da exposição ARX Arquivo foi inquestionavelmente uma mais-valia para a sua análise como caso de estudo e para a elaboração desta dissertação. Contrariamente ao cenário habitual, em que o estudo de caso é baseado em informações produzidas por terceiros, a presente análise é feita a partir de informação obtida em primeira mão, por observação directa e contacto com os intervenientes e com o público. Permitiu-me não só estar por dentro do processo como intervir nele activamente, sentir os problemas relacionados com o tema da investigação em vez de apenas ler sobre eles. Ao estar envolvida na montagem da exposição contactei com assuntos de carácter operativo, o que me permitiu identificar questões que a partir da inauguração passam a ser imperceptíveis.

Sob a orientação de Luís Santiago Baptista, trabalhei sobretudo no Atlas ARX, dispositivo da sua total responsabilidade na exposição. Com o Atlas, o curador propõe um exercício de descontextualização da obra da ARX, ou melhor dizendo, de recontextualização, deslocando-as do seu referencial comum para outro com referências estranhas à disciplina da Arquitectura. Pela altura em que me juntei à equipa, as referências estavam praticamente todas identificadas pelo Luís S. B., tendo a nossa colaboração iniciado com a pesquisa das imagens que as representavam.

### 3.2.5.2. ORGANIZAÇÃO E PRINCÍPIOS DE ANÁLISE

A análise descritiva teve como objectivo asseverar uma base de leitura geral da exposição, baseando-se em informações perceptíveis em visitas após a sua inauguração, tanto guiadas como livres. Por seu turno, esta segunda etapa de análise, mais aprofundada, baseia-se sobretudo na minha experiência na exposição, como interveniente, visitante e observadora do público, em conversas com outros intervenientes, e com visitantes que encontrei nas diversas vezes que visitei a garagem Sul.

O projecto desta exposição centra-se à volta de duas intenções. Uma e primeira é a disponibilização ao público do arquivo do atelier, cuja construção era uma necessidade real; a segunda é a de fazer uma “leitura narrativa e crítica do percurso de vinte anos da ARX” (Baptista, 2013b). Não excluindo intersecções e relações colaborativas entre ambos na concretização dessas intenções, de um modo geral o Gabinete de Curiosidades é uma resposta à primeira intenção, e o Atlas à segunda. Além destes objectivos específicos, é igualmente importante ter em conta que a exposição pretende ser direccionada para toda e qualquer pessoa, não existindo um público-alvo particular. Esta análise tem assim o propósito de avaliar também os dispositivos expositivos acerca do seu sucesso no cumprimento dos objectivos enunciados.

Para uma maior sistematização, a análise das duas intenções referidas e correspondentes partes na exposição, (Gabinete de Curiosidades e Atlas), é apresentada em separado, dividindo-se por sua vez em três momentos. Estes momentos correspondem às etapas principais do ciclo de vida da exposição: a concepção, a mostra e a percepção; bem como às da arquitectura e do projecto, onde a mostra corresponderia à construção. Esta estruturação tem por base a formulação de duas questões fundamentais para a análise: *como* é que cada componente da exposição se propõe a responder aos objectivos e se cumpre com *sucesso* esse objectivo. Assim, as etapas *mostra* e *percepção* ponderam respectivamente sobre as perguntas *como?* e *sucesso?* respectivamente.

São momentos claramente sequenciais cronologicamente, podendo também ser distinguidos quanto ao lugar em que ocorrem: a concepção ainda no atelier, a mostra aquando da montagem no espaço expositivo, e a percepção dos conteúdos já montados após a inauguração. Em relação aos agentes: concepção e mostra pelos autores, curador e equipa, e a percepção pelo público. O Gabinete de Curiosidades é accionado pelo acto de expor, existindo como tal a partir do momento em que se mostra; deste modo, a sua fase de concepção corresponde à construção do arquivo. Ao contrário, a etapa de concepção do Atlas foca-se no desenvolvimento do conceito e numa pesquisa, enquanto a sua construção física se dá sincronicamente com a sua mostra.

Relativamente ao Cinema ARX, não faz sentido que se faça uma análise nos moldes em que é feita para o Gabinete de Curiosidades e o Atlas ARX, dado que não foram acompanhados o processo de concepção e de gravação dos filmes. Assim proponho apenas algumas notas, que informalmente podem ser enquadradas nas duas últimas dimensões de análise adoptadas, de mostra e percepção do objecto.

## I. GABINETE DE CURIOSIDADES ARX

### i. CONCEPÇÃO

Ao entrar na garagem Sul, a atenção do observador centra-se naturalmente nos objectos expostos, havendo uma consciência imediata do enorme trabalho envolvido na produção das maquetes, e conseqüentemente do investimento em cada projecto. O processo da construção do arquivo em si passa mais despercebido ao público, nomeadamente a concepção do projecto expositivo que é cada caixa. Peças de carpintaria, desenhadas pelos arquitectos e produzidas em fábrica, chegaram ao atelier vazias, apenas contraplacado de bétula e casquinha, montado segundo as especificações da ARX. O seu desenho decorre das necessidades funcionais da construção do arquivo: todas têm a mesma largura, que é a suficiente para guardar a maquete com a maior dimensão, de modo a serem empilhadas em colunas estáveis; a sua estrutura está pensada de forma a serem fáceis de agarrar e transportar sem acidentes. Já os cavaletes sobre os quais elas assentam servem apenas a mostra do arquivo, possibilitando que as caixas de diferentes profundidades fiquem todas à mesma altura. Os parafusos nos pés dos cavaletes são um detalhe minucioso, que sendo a única coisa em contacto com o chão, conferem uma certa leveza a todo aquele denso conjunto de madeira, e servem para nivelar perfeitamente as caixas a partir do pavimento acidentado.



03.19 Pormenor do atelier antes da montagem da exposição



03.20 Linha de montagem das caixas no atelier

Antes de encontrarem o seu lugar na garagem Sul, caixas vazias empilhadas ramificavam-se pelos corredores e salas do atelier, à espera de serem elas próprias transformadas numa mini exposição. Foi necessário restaurar algumas maquetes, forrar com esferovite cada caixa, decidir qual o projecto que ela iria conter, e quais as maquetes desse projecto. Toda a equipa era curadora neste processo, com a tarefa de seleccionar e organizar os objectos dentro de cada caixa, agrupando os vários tipos de maquetes (estrutura, funções, volumes etc.) de forma coerente e de maneira a ser legível um raciocínio e uma evolução do projecto. É notória uma preocupação com a homogeneidade com que os objectos eram apresentados, o que à partida não é tarefa fácil, dada a diversidade de maquetes, desde os grandes volumes às pequenas formas conceptuais em papel, ou às peças quase bidimensionais. A não-hierarquização das peças é conseguida através do seu nivelamento em relação ao topo da caixa, de modo a que estejam todas à mesma distância do observador. Finalmente, as maquetes são agarradas à base de esferovite com pedaços de velcro, a caixa é identificada e a tampa aparafusada, sendo imediatamente substituída por outra na linha de montagem. Tudo isto era pensado, discutido, decidido e executado praticamente em simultâneo, num processo participativo. De facto, abertura é uma das características mais notórias e originais na concepção desta exposição. Há uma consciência clara da impossibilidade de controlo total por parte dos dois arquitectos, que está presente não só neste projecto mas no seu modo de operar profissionalmente, e que se prende também com o reconhecimento da contribuição de todos os outros intervenientes no seu trabalho. Nesta exposição, numa primeira instância essa impossibilidade de controlo é algo intencional e está implícita na existência de um curador, que em princípio é

quem dita as regras do jogo. Para a construção do arquivo, a principal regra imposta era a obrigatoriedade de mostrar todos os objectos sem excepção: tanto os que deram origem a edifícios reais como os que não passaram de uma ideia, os que são belos ao lado dos que são toscos. Embora seja frequente o curador assumir uma posição de autoridade no projecto expositivo, espelhando a ideia de Delfim Sardo de que a curadoria é uma “actividade autocrática” (Sardo, 2013), neste caso há uma colaboração estreita e uma vontade de abrir o jogo a diversos participantes, dando-lhes autonomia e capacidade de decisão, o que demonstra um reconhecimento do potencial de cada intervenção e do trabalho colaborativo.

## ii. MOSTRA

Fazer a exposição centrada na mostra de um acervo é, como já foi referido, uma forma de compor o arquivo não só na sua dimensão de objecto, mas também na sua dimensão de lugar. A sua mostra é portanto arrogada como uma característica intrínseca de qualquer arquivo, passível de ser visitado e consultado. As maquetes são assumidas na sua condição natural, de ferramenta de trabalho que serviu um dado projecto num determinado momento destes vinte anos. Neste sentido, o gabinete de curiosidades poupa a maquete àquela espécie de sinédoque, que por vezes lhe é imposta, em que é suposto valer pelo edifício real. O que na verdade acontece é que tanto a maquete que serviu para testar uma possibilidade de arquitectura, como aquela que serviu para mostrar o projecto ao cliente, tornam-se, logo após terem cumprido essas funções, no produto excedente que sobra da produção arquitectónica: uma vez inútil, pode ser deitado fora ou pode ser guardado. No caso da ARX, a acumulação indiscriminada é prática comum, e é com efeito graças à vontade de preservar esses subprodutos da produção arquitectónica que se tornou necessária a constituição de um arquivo, que por sua vez motivou a existência esta exposição.

O Gabinete de Curiosidades propõe uma experiência singular no âmbito das exposições de arquitectura, que é mostrar o objecto sem que a sua natureza se transfigure e sem pretender que ele aspire a ser algo mais do que aquilo que é: um artefacto. Assim, a sua mostra dispensa o aparato de legendas, explicações e memórias descritivas que normalmente acompanham e tentam garantir a compreensão inequívoca de quem olha uma maquete numa exposição de arquitectura. Aqui, o facto de não haver qualquer mediação entre as maquetes como ferramentas de trabalho e as maquetes como peças expostas, permite que através delas o observador testemunhe em bruto os raciocínios desenvolvidos pelos arquitectos. Isto porque para a ARX a única coisa mais primordial (original) que a maquete só a ideia ou o pensamento, portanto uma vez que não é possível documentar o processo mental em si, a sua tradução em maquete é a sua representação mais imediata e fidedigna. O observador é uma testemunha desse processo, e encontrando-se envolvido por ele, passa a fazer parte do mesmo, ensaiando mentalmente exercícios de arquitecto.



03.21 Montagem do Gabinete de Curiosidades



03.22 Montagem do Gabinete de Curiosidades

Paradoxalmente, considerando o Gabinete de Curiosidades ARX como um todo, a curadoria faz-se através da *não cura* dos objectos, ou seja, em vez de haver uma selecção há a certificação de que o conjunto de objectos expostos corresponde ao conjunto de objectos existentes. Traduzindo para um problema matemático: dos objectos fabricados disponíveis, qual a probabilidade de seleccionado um objecto ao acaso ele figurar na exposição? Resposta: 1. A mesma *não cura* existia nos verdadeiros gabinetes de curiosidades do séc. XVII, em que uma colecção pessoal era mostrada ao público na sala em que se foi constituindo, onde se foram acumulando objectos díspares de forma espontânea e que eram colocados onde fosse possível. Na exposição o Gabinete de Curiosidades ARX afasta-se dos seus homónimos pela homogeneidade dos objectos exibidos e ao aproximar-se da sua dimensão arquivística, que pressupõe uma organização, identificação e categorização. A homogeneidade, não só na natureza dos objectos expostos, mas também no modo como são apresentados – as maquetes suspensas niveladas à altura do olhar, a superfície de caixas toda ao mesmo nível, a suavidade das cores e a luminosidade do espaço – concorrem para a constituição de uma atmosfera, adivinhada no primeiro vislumbre na exposição; como na analogia de Urbach, à entrada é perceptível uma névoa baixa, e uma vez no meio das caixas ficase envolvido pela neblina, virtualmente palpável, que preenche todo o campo visual, atraindo o sujeito até depois de ele ter perscrutado cada caixa.



03.23 Montagem do Gabinete de Curiosidades

### iii. PERCEPÇÃO

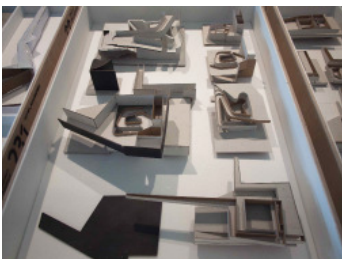
Nesta exposição monográfica que se enquadra no momento de reflexão sobre o percurso de vinte anos de carreira do atelier, a exploração do Gabinete de Curiosidades ARX constitui uma ocasião para conhecer em mais profundidade a sua actividade, não no sentido de conhecer em pormenor os projectos, mas de familiarização com o processo que está por detrás das obras construídas e divulgadas.

Como dispositivo, o Gabinete de Curiosidades oferece ao visitante uma visão geral da metodologia de projecto do atelier. Geral dado que a maquete, sendo central para o pensamento dos arquitectos e fulcral na sua actividade profissional, é apenas uma das ferramentas projectuais utilizadas e tem os seus limites como sistema de representação; por outro lado, o Gabinete de Curiosidades é incrivelmente detalhado, extenso e obsessivo na sua intensão de ser transparente, mostrando tudo o que se qualifica como maquete e quanto o atelier tenha produzido. Essa literalidade imposta ao acto de expor o arquivo foi um dos pontos de autoridade do curador, imune aos sentimentos e preferências pessoais em relação aos objectos, que eram origem da ocasional relutância dos arquitectos em mostrar determinado projecto ou maquete.

De um modo geral, a comunicação com o público, tanto filiado ao mundo da arquitectura como exterior a ele, é feita de forma bastante eficaz: a maquete é um instrumento com o qual qualquer pessoa se relaciona, e a coerência com que são apresentadas permite um pouco a compreensão da lógica do processo que se compõe de ensaios



03.24 Pormenor do Gabinete de Curiosidades



03.25 Pormenor do Gabinete de Curiosidades

evolutivos projecto. Como observou Nuno M., até as crianças que visitam a exposição se relacionam muito facilmente com o Gabinete de Curiosidades ARX, sendo capazes de compreender as aproximações de escala, de pormenorização e de testes de hipóteses, apreendendo à sua maneira o Arquivo (Mateus, J., N., 2013).

Apesar de se tratarem de objectos cuja natureza é conhecida por todos, e a sua presença expectável numa exposição de arquitectura, o modo como são apresentados e o papel que desempenham enquanto conteúdo expositivo afastam-se dos pressupostos habituais. Frequentemente reduzida ao seu papel comunicativo, a maquete é comumente identificada como um instrumento a que o arquitecto recorre para explicar a terceiros o seu projecto. No entanto não é de forma alguma essa a função das maquetes expostas, tal como não é essa a função que desempenham na produção arquitectónica da ARX (salvo algumas excepções em que são construídas maquetes finais para concurso ou para determinado cliente). No entanto basta um olhar sobre o Gabinete de Curiosidades para o observador compreender que não se encontra perante objectos acabados com um significado preciso na sua individualidade.

No contexto homogéneo do Gabinete de Curiosidades convive uma enorme variedade de objectos, desde estudos de aberturas em fachadas, estudos de sinalética, ensaios de formas, modelos estruturais, maquetes de um edifício a escalas próximas de 1:000, e outras próximas de 1:50. Mesmo o conjunto que se destaca, composto pelas maquetes suspensas que indicam a concretização do projecto em obra, é heterogéneo apresentando tanto maquetes finais que se aproximam da maquete realista, como parciais feitas de cartão canelado. Uma comparação entre o número de maquetes elevadas e o total, ou entre o número de projectos e o de maquetes, torna evidente que estes objectos não são instrumentos de representação do projecto mas sim de pensamento do projecto, (Melâneo, 2013). São autênticas ferramentas de trabalho, através das quais se testam hipóteses, que uma vez materializadas dão origem a novas ideias, que por sua vez se podem bifurcar em duas alternativas, e assim sucessivamente, até existirem várias dezenas de maquetes para um só projecto.

É interessante como o Gabinete de Curiosidades ARX pode comunicar melhor com alguém que esteja afastado do mundo da disciplina; tal acontece precisamente porque este vai sem expectativas concretas, dado que não tem por hábito ver exposições de arquitectura. Esta é uma dimensão curiosa do dispositivo, que lidando com objectos comuns e familiares à maioria, por um lado desafia a ideia que o público em geral tem acerca do trabalho arquitectónico, deixando a descoberto a complexidade inerente ao processo criativo, e por outro, ao mesmo tempo, desafia ideias pré-estabelecidas da audiência especializada, ao utilizar e apresentar os objectos de um modo nada comum, conferindo-lhes nova importância e significado.

Ainda assim não é raro o visitante, mesmo confrontado com centenas de caixas com mais de um milhar de maquetes, tender a procurar *informar-se* sobre os projectos, e sobre *todos* os projectos. Esta tendência relaciona-se com as expectativas gerais em relação à exposição de arquitectura, nomeadamente por parte da audiência mais



03.26 Pormenor do Gabinete de Curiosidades



03.27 Pormenor do Gabinete de Curiosidades

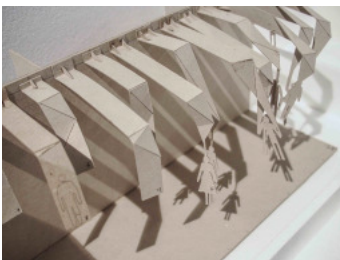


03.28 Pormenor do Gabinete de Curiosidades

assídua em eventos semelhantes, que espera percorrer o espaço expositivo como percorre um qualquer *archdaily*, estudando os cortes, plantas e fotografias, no intuito de conhecer o projecto pelo fim da página. Esta necessidade de esclarecimento, de dados que possam quase ser quantificados e inseridos numa tabela com os devidos parâmetros, não será satisfeita com a visita à exposição ARX Arquivo/Archive. Fiel ao seu objectivo, é um arquivo que se mostra, e como tal não tem intenção de ser explicativo: constitui-se simplesmente de documentos originais, informação em bruto por processar. A experiência do Arquivo pode ser aproximada à de uma obra de arquitectura, onde também não existem instruções que nos indiquem como devemos ler e sentir o espaço.

Esta liberdade sensória e cognitiva é algo a que qualquer exposição deve aspirar, numa altura em que conhecer e aprender arquitectura é cada vez menos uma experiência, e faz-se segundo critérios mais ou menos pré-estabelecidos através de elementos chave, que aparentemente conferem ao leitor informação suficiente para este poder declarar legitimamente que conhece o edifício ou o projecto tal. Pedro Gadanho explora esta percepção estática da arquitectura, num texto sobre o crítico contemporâneo:

“Once upon a time, the critic had to experience the architecture to talk about it. (...) ‘The speed and economics of the contemporary world have made me an analyst of visual culture,’ she [the critic] muses to herself. She looks at about 20-30 different buildings every day. In this flow, she dedicates a few seconds to each work. One image is enough to dismiss a building.” (Gadanho, 2011).



03.29 Pormenor do Gabinete de Curiosidades

De facto não é de todo esse o tipo de conhecimento que o Gabinete de Curiosidades possibilita a quem vive a exposição, apesar de o ritmo ser com certeza superior considerando o total de objectos que apresenta. Contudo estes não estão em representação de edifícios construídos, nem tentam evocar a arquitectura matéria real que existe fora da exposição; os objectos curiosos e díspares que compõem o arquivo representam algo que antecede a arquitectura vivenciada fisicamente, e que mesmo esta terá dificuldade em expressar, ainda mais uma obra da ARX que passa, como o Gabinete de Curiosidades deixa claro, por inúmeras traduções desde a sua primeira (tradução) materialização.



03.30 Pormenor do Gabinete de Curiosidades

“Passados 20 anos, e depois de termos já construído um conjunto razoável de objectos que nos deixam tranquilos relativamente ao estarmos ou não perante um objecto arquitectónico, para mim ter o objecto ali não era muito necessário. Obviamente o que me interessava, para lá do objecto que está disponível para quem quiser vê-lo no seu lugar natural, é o acto de o pensar, o acto de duvidar, o acto de criar, e o acto de criar é bastante complexo” (Nuno Mateus em Mateus, J., N., 2013, p.112-113).

Complexa é também a sua leitura, que implica um distanciamento do sujeito em relação ao objecto arquitectónico, por vezes bastante difícil, tendo em conta que tudo na forma como a arquitectura é, de um modo geral, ensinada, produzida e divulgada, concorre para o privilégio do objecto em relação a todas as outras dimensões da arquitectura que o possibilitam, informam e enriquecem.



Essa dificuldade de abstracção é agravada pela expectativa de esclarecimento, referida anteriormente, que instiga o observador a concentrar-se nos pormenores com potencial para a explicação do objecto; é o caso da legenda das caixas, que não sendo explícita não responde de imediato a questões básicas sobre o projecto a que se refere, como a tipologia e o lugar. O sistema de identificação das caixas foi concebido para o seu funcionamento enquanto arquivo, consistindo num código composto por um número e por uma palavra abreviada identificativa do projecto (e.g. 050592\_ESTBARREIRO), (050504\_METROPOLIS). Os códigos são o único tipo de legenda no Gabinete de Curiosidades tendo-se verificado que lhes era dedicada bastante atenção, o que é compreensível; a curiosidade do ser-humano quanto à origem das coisas é uma característica essencial, bem como uma vontade de preservar o conhecimento, e neste caso particular poder relacioná-lo com outros momentos de contacto com a obra da ARX. Parece-me que a presença deste código, ao poder ser confundida com uma legenda, pode prejudicar a leitura do sujeito de forma inversa à expectável; a inexistência de uma legenda explicativa não impede que o sujeito tente retirar do código essa explicação, concentrando-se, para o fazer, em pormenores que o impedem de se aperceber da vasta informação que o Gabinete de Curiosidades de facto apresenta.

A inexistência de descrições torna a mensagem do Gabinete de Curiosidades ambígua, e por isso, segundo Umberto Eco (Eco, 1962), repleta de informação, dado que à partida a informação não se organiza numa mensagem unívoca. Antes, o dispositivo tem uma estrutura que confere uma ordem à leitura do arquivo, e que o impede de ser apenas um conjunto de caixas e maquetes; é desta ordem permissora de ambiguidade que é feita a sua atmosfera, e que exige do observador uma posição activa, capaz de formular hipóteses ou narrativas a partir de sugestões, ou estímulos, como o são os artefactos expostos e a carga da exposição em si.

Como acontece com os códigos, também a numeração das caixas (para efeitos de organização e armazenamento), sendo impossível percorrer as filas por ordem decrescente, (as caixas estão numeradas por ordem cronológica e dispostas da mais recente para a mais antiga), é um factor potencialmente desorientador para o visitante, que apercebendo-se de uma ordenação naquela espécie de labirinto, instintivamente assume que há um percurso determinado para ler o Gabinete de Curiosidades. Tal não existe, pretendendo-se aliás precisamente o oposto.

Entrar na ARX Arquivo é pedir uma indicação para nos perdermos. Isto é claramente intencional, prende-se com o propósito de deixar o visitante construir a sua própria visão do mundo ARX e o seu percurso – literalmente - por entre aqueles vinte anos. Serve também o forte conceito curatorial que é o de arquivo, que nos remete para espaços fechados, labirínticos, e infinitos, onde horas a fio se dissipam em concentração. Durante a montagem esteve em discussão a existência de uma folha de sala, que identificasse as caixas e os projectos com alguma informação acerca da obra. Esta ideia foi abandonada, e assim a o Gabinete de Curiosidades ficou uma narrativa em aberto, subjectiva em vez de objectiva, que se propõe a ser sobre o processo de criação em vez do produto final.

## II. ATLAS ARX

### i. CONCEPÇÃO

O atlas foi o dispositivo expositivo encontrado para a construção de um argumento de exposição que proporcionasse uma perspectiva mais alargada da actividade profissional da ARX nos últimos vinte anos. Dado que é concebido por alguém exterior ao atelier, ele é em si uma visão crítica do curador, considerando que houve selecção, organização, associação e interpretação dos vários conteúdos apresentados. Mais do que passar uma determinada mensagem que corresponde à leitura que o curador faz da obra, o atlas pretende accionar a capacidade crítica do observador, para que ele construa as suas próprias narrativas.



03.31 Painel nº 32 do Bilderatlas Mnemosyne

O conceito de atlas de parede, tal como foi desenvolvido por Aby Warburg no seu *Bilderatlas Mnemosyne*, relaciona a noção de Atlas enquanto conjunto de mapas ou um grande mapa do mundo, com a noção de memória, podendo ser traduzido como “atlas de imagens da memória”. O atlas é portanto o suporte de um exercício mnemónico, de lembrança e associação de referências mentais, transpostas para esse suporte através de imagens, e cujo objectivo é descobrir novas relações entre elas e consequentemente formular novas hipóteses.

Aplicado a esta exposição, tenta materializar relações fortuitas entre a actividade arquitectónica e outras áreas, colocando lado a lado imagens arquitectónicas e outras veiculadas a outros temas. Esta abordagem multidisciplinar da arquitectura não podia ser mais apropriada, pois é intrínseca também ao pensamento da ARX, que procura continuamente ligações com diferentes universos disciplinares que lhes sirvam de alimento intelectual catalisador de raciocínios, novas possibilidades e novas hipóteses de arquitectura (Mateus, J., N., 2013).

“(...) são tudo campos por um lado de libertação, e pesquisa; são campos que nos adicionam dados, os quais nós exercitamos através da nossa experiência e da nossa forma de olhar, levamos mais longe, tornamo-nos atentos a outros assuntos e a outros detalhes, portanto é uma forma de expansão do olhar.”  
(Nuno Mateus em Mateus, J., N., 2013, p.115).



03.32 Vincent Levinus, Wondertooneel der Natur, 1719 (imagem do Atlas)

Por sua vez o Atlas intenta ser precisamente uma expansão do olhar de quem o vê acerca da obra do atelier (Baptista, 2013b). O primeiro momento da sua concepção centrou-se à volta da selecção das imagens exteriores à arquitectura, que propõem essa ampliação na leitura da obra. As primeiras imagens a serem seleccionadas encontram-se directamente ligadas à exposição, e partem dos conceitos nos quais ela foi pensada – gabinete de curiosidades, atlas e arquivo. Associadas às de cariz arquivista surgem imagens com elementos em repetição, como colecções de determinado objecto, que tem uma ligação directa com cada caixa e as correspondentes maquetes; começam a surgir referencias mais específicas, que o curador relaciona com a actividade dos arquitectos ou por vezes com um ou outro projecto em particular. O critério é um pouco

a sua ausência, de forma a não interferir com o pensamento mais imediato. Numa fase inicial foram escolhidas muitas mais imagens do que as que poderiam figurar no atlas, tendo sido este conjunto filtrado, até restarem apenas as catorze que o estruturam.

Na última selecção, houve já alguma preocupação com a leitura que o público faria posteriormente, tendo-se descartado as imagens cuja ideia já estava implícita noutras e aquelas cuja relação com a obra da ARX era mais difícil de apreender. Predominam assim referências mais directas, sendo que algumas foram sugeridas ao curador por imagens que encontrou ao folhear livros do atelier. Neste sentido, o exercício proposto por Aby Warburg no seu *Bilderatlas Mnemosyne* não foi explorado até às últimas consequências; o conjunto final de imagens resulta já de um raciocínio que procura justificar a presença de cada uma, atenuando o sentimento de espontaneidade e aleatoriedade em proveito da legibilidade. Em alguns casos, referências que aparentemente são inesperadas, desconexas e exteriores à arquitectura, são afinal referências dos próprios irmãos Mateus, algumas delas utilizadas como inspiração para certos projectos ou investigações.

Este relacionar de imagens desconexas no mesmo plano evoca a cronologia apresentada em *Content*, bem como outras secções de outros livros, em que Rem Koolhaas põe em contraponto os seus projectos com imagens relacionadas com eventos aparentemente aleatórios e oriundas das mais variadas áreas, como a política, a história, a arte. É uma forma de inscrever a prática do OMA num universo mais alargado, ilustrando assim também a sua convicção de que “tudo é arquitectura”.

## II. MOSTRA

Apesar do conjunto das imagens de referência ter sido definido e ordenado antes da montagem da exposição, teve naturalmente que ser repensado quando nos confrontámos com o espaço da garagem Sul preenchido pelas caixas e com os 64m em branco do Atlas; a poucos dias da inauguração, era ainda uma ideia em desenvolvimento. A exposição ARX Arquivo/Archive constituiu-se como uma situação real daquilo que o curador designa de curadoria como *work in progress*, ou seja, um trabalho que vai sendo pensado à medida que se vai desenvolvendo, em oposição à exposição que é planeada antes de ser montada. Aqui partiu-se para a montagem apenas com a definição de um conceito e de um conjunto de referências estruturantes, tendo sido todo o Atlas pensado ao mesmo tempo que era montado, possibilitando a sua adaptação ao surgimento de novas ideias e sugestões até ao dia da inauguração.

Definindo uma métrica marcada e destacando o seu papel organizador, as imagens do Atlas foram sendo colocadas a eixo com os corredores do Gabinete de Curiosidades, segundo uma lógica que se ia construindo à medida que cada uma encontrava o seu lugar. Este processo não foi de todo linear, foi uma sucessão de experiências por tentativa e erro até se chegar à solução óptima. Havia  $14! = 87178291200$  possibilidades diferentes de organizar as 14 imagens e não tantos critérios para o fazer; tinham que fazer sentido umas ao lado das outras e ao mesmo tempo dialogar com o resto da exposição. De modo a conferir uma ordem e um paralelismo com o percurso expositivo,



03.33 Marcel Broodthaers, MoMA, Department of Eagles, 1968-72 (uma das imagens excluídas do Atlas)



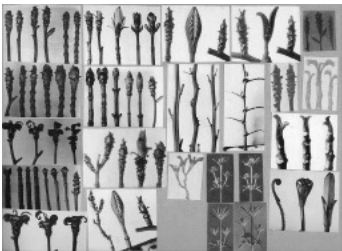
03.34 Pormenor do início do Atlas

estabeleceram-se pontos de partida: perto da entrada, o conteúdo do Atlas deveria relacionar-se com a exposição em si, numa espécie de introdução ao que se iria passar mais à frente; no fim, próximas dos estratos mais antigos do Gabinete de Curiosidades ARX, deveria ficar uma imagem que aludisse aos projectos iniciais do atelier. Embora o Atlas não tenha uma ordem cronológica, ele constrói-se em estreita relação com o Gabinete de Curiosidades, procurando estabelecer pontos de comunicação directa. Exemplo disso são as fotografias das obras construídas, que estão alinhadas com as maquetes correspondentes que se elevam das suas caixas. Apesar de a sua interacção ser teoricamente clara, não é de forma alguma explícita no local, o que dificulta a compreensão daquilo que são as principais ancoras do Atlas ao resto da exposição.

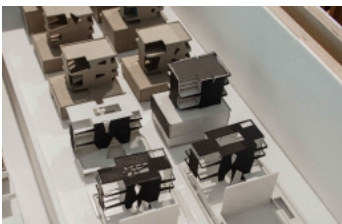


03.35 Hipótese de ordenação das imagens do Atlas

Uma vez definida a organização do Atlas e colocados todos os elementos estruturantes, (os pares de fotografias e as imagens), começaram a ser testadas as hipóteses de confronto entre esses elementos e os recolhidos por Luís S. B. no atelier, que tal como as maquetes são subprodutos do projecto arquitectónico. À nossa disposição tínhamos todo um espólio de objectos, desde desenhos de pormenores construtivos a diagramas conceptuais, cada um com a sua história, com a sua função original num qualquer projecto perdido em vinte anos ou em centenas de caixas. No Atlas estes objectos adquirem um novo propósito, o de composição de uma narrativa alternativa do percurso do atelier; tal faz-se pela sua recontextualização e associação a outros, por semelhanças puramente formais, conceptuais, ou outras, que nada têm que ver com a sua natureza ou proveniência, e que se evidenciam quando os elementos são postos lado a lado. Também a disposição dos documentos do atelier em relação com as imagens do atlas foi um processo frenético, um pôr e tirar alfinetes que ia decorrendo à velocidade do pensamento: coloca-se um conjunto de desenhos ao lado de uma imagem, analisa-se o efeito e o sentido daquela relação; pesa-se a influência que terá nos espaços adjacentes e se não terá mais lógica estar noutro lugar... Olha-se para o Gabinete de Curiosidades e avaliam-se possíveis conexões. Afastamo-nos: está torto o desenho, ou precisa de menos espaço entre ele e o da direita para que o observador se concentre em determinada ligação... Retiram-se os alfinetes, faz-se o ajuste, colocam-se os alfinetes de novo. Afastamo-nos. Não, faz muito mais sentido que este conjunto fique ao pé da imagem de Blossfelt, experimenta-se. Estes rearranjos sucessivos e rápidos só foram possíveis graças ao uso dos alfinetes para aderir os materiais ao suporte. A sua utilização reflecte a natureza informal e de associação rápida com que foi composto o atlas, quase como um quadro de cortiça ao qual prendemos e organizamos memórias, conferindo-lhe um cariz artesanal, que nos remete também para as maquetes de trabalho no Gabinete de Curiosidades.



03.36 Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, 1928 (imagem do Atlas)



03.37 Pormenor do Gabinete de Curiosidades

Embora tenha também acontecido na construção do arquivo, é no Atlas que a contribuição de vários intervenientes ganha mais expressão. Além terem escolhido as fotografias das obras concluídas, José e Nuno Mateus também seleccionaram conteúdos de entre o seu espólio e colocaram-nos no atlas, ensaiando associações com as imagens escolhidas pelo curador. O mesmo fizeram outros membros da equipa, como eu, apesar de a minha visão ser já por essa altura (nas vésperas da inauguração) muito próxima da de

Luís S. B., por ter trabalhado no Atlas com ele desde o início; era de facto um exercício interessante observar as conexões díspares que os vários intervenientes estabeleciam e constatar a inexistência prática de limite para as possibilidades avançadas por aquele exercício.

No espaço que é privilegiado do curador o mesmo abdica deliberadamente de parte do controlo, numa antecipação do que pretende que aconteça com o público. A intensão é que este confronto entre imagens de diferentes momentos da história e do atelier, de diferentes áreas desde a Biologia ao Cinema passando naturalmente pela Arquitectura, provoquem novas interpretações, expandam conceitos, e abram novos caminhos para a leitura da obra, tantos quantos os seus leitores.

O Atlas foi o instrumento encontrado por Luís S. B. para articular os dois momentos de crítica da exposição: a sua e a do público. A crítica por si proposta é de carácter interrogativo, centrando-se mais no levantamento de hipóteses do que na formulação de resultados conclusivos. Esse é o trabalho do público e constitui o segundo momento de crítica, correspondendo à leitura do observador, que face ao cruzamento de conteúdos apresentado formula a sua própria interpretação, com maior ou menor dificuldade.

### iii. PERCEÇÃO

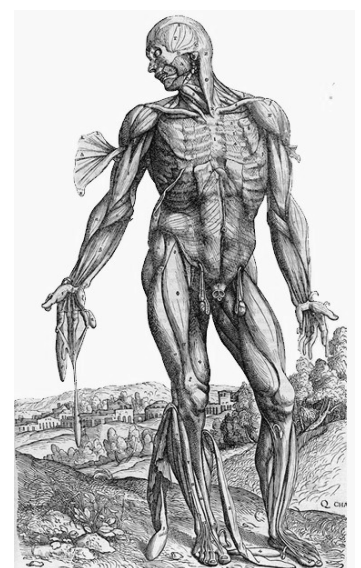
A posição adoptada por Luís S. B. de uma crítica interrogativa, em oposição à crítica judicativa - que utiliza a exposição como instrumento de afirmação de uma posição clara face a determinado assunto - como é praticada por outros curadores como Pedro Gadanho, é ao mesmo tempo defensiva e arriscada. Defensiva, como o próprio admite, pois não obriga o curador a comprometer-se e a afiliar-se a um determinado juízo, assumindo *a priori* que o seu trabalho é de natureza inquiridora, e que se centra mais na colocação de questões do que na formulação de respostas. Arriscada porque é uma crítica em potencial, estando a sua efectividade dependente da abertura do público para pensar sobre ela e da sua capacidade para a interpretar de forma produtiva.

“(…) portanto as pessoas entram ali no nosso mundo. Os desenhos são nossos, a maior parte deles, as fotografias a maior parte delas, de vez em quando há uma que é estranha, mas se está ali é porque de algum modo nos diz alguma coisa e se relaciona com o nosso trabalho.” (José Mateus em Mateus, J., N., 2013, p.110).

Fica claro, nesta frase de José Mateus, que a leitura da exposição não é óbvia nem directa, e que a exposição não transmite uma mensagem unívoca determinista, deixando ao critério do visitante a construção de uma narrativa com os vocábulos que põe ao seu dispor, bem como sugestões para uma sintaxe estruturante. Para tal acontecer é *essencial* que o observador abandone a passividade e adopte uma atitude crítica em relação ao que está a observar, dado que não haverá uma transferência automática de conhecimento como se dá por exemplo na leitura de um texto explícito. Dentro da flexibilidade da sua estrutura, o Atlas materializa a desordem própria do pensamento



03.38 Pormenor do Atlas



03.39 Andreas Vesalius, De Humani Corporis Fabrica, 1543 (imagem do Atlas)

– e não de um só pensamento mas vários, embora na prática, para o público, tal não seja perceptível – com as suas associações imprevisíveis, saltos temporais, e aparência no geral caótica. Verifica-se que foi difícil, por vezes, ir além da imagem superficial do Atlas para encontrar a ordem além da desordem, e tirar proveito da sua ambiguidade de modo a inscrever a prática da ARX num universo mais plural e abstracto, onde indubitavelmente pertence.



03.40 Pormenor do Atlas: fotografias de obra



03.41 Pormenor do Atlas: fotografias de obra



03.42 Gabinete de Curiosidades e Cinema

As imagens do Atlas são definitivamente a fonte de maior ponderação. O facto de serem desconhecidas da maioria, impede uma apreensão directa da sua mensagem; o seu sentido decifra-se na sua relação com o contexto, num primeiro olhar ao seu enquadramento mais imediato, que são os elementos adjacentes a cada imagem, e numa visão mais abrangente, com o resto da exposição. A mesma ponderação é necessária quando acontece a situação oposta, ou seja, quando a imagem (ou o que esta representa) é familiar ao sujeito, e parece imediatamente deslocada numa exposição de arquitectura. É o caso da imagem retirada do livro *De Humani Corporis Fabrica*, um atlas anatómico de 1543 da autoria de Andreas Vesalius, que ilustra detalhadamente do tecido muscular de um homem. Na realidade os arquitectos estudavam os livros de Vesalius nos primeiros anos do atelier, para compreenderem como poderiam referenciar “anatomicamente” os seus projectos. No Atlas a imagem surge ao lado das muitas fotografias de obra, numa analogia poética entre corpos descarnados.

Os pares de fotografias constituem uma situação particular na composição e na leitura do Atlas. São os únicos elementos que não pretendem estabelecer qualquer relação com os que lhes são contíguos, sendo apenas pontos de ligação directa ao Gabinete de Curiosidades, repetindo-se sucessivamente ao longo da garagem. Contudo, na prática essa ligação não é directa, encontrando-se implícita somente no alinhamento entre as fotografias e as maquetes suspensas. As fotografias não possuem qualquer tipo de identificação, sendo necessário captar o diálogo entre o painel e o resto da exposição para as contextualizar. Numa fotografia apareceu escrita a pergunta “onde é isto?”, expressão da frustração de um visitante. A ligação é traduzida espacialmente, sendo perceptível só quando o observador tem visão ou consciência em simultâneo das maquetes suspensas e das fotografias, por exemplo se após olhar para um par de fotografias rodar sobre si próprio 180°, passa a ter à sua frente no ar a maquete correspondente à obra retratada nas fotografias. Em alguns casos este enfiamento visual enquadra ainda ao fundo o filme referente à mesma obra, dando-nos uma visão panorâmica das três dimensões do Arquivo.

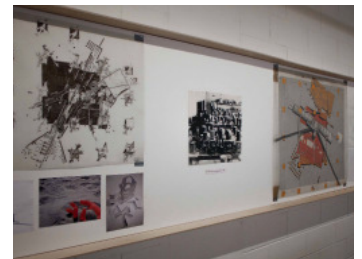
A acintosa separação no espaço das três partes da exposição é algo desfavorável à relação entre o Atlas e o Gabinete de Curiosidades, que informa e enriquece tanto um como outro, prejudicando por vezes a leitura da exposição como um todo. Infelizmente a geometria linear do Atlas não convida a esse tipo de visão, atraindo o visitante para um percurso rectilíneo ao longo do seu comprimento, e redireccionando o olhar do observador sempre para si, numa experiência imersiva e escassa em cruzamentos com o resto da exposição.

Apesar da geometria e das outras situações referidas inerentes ao dispositivo expositivo que influenciam a sua leitura, o indivíduo que o lê tem o papel mais preponderante na efectividade ou não do diálogo entre ambos. O Atlas chama o visitante a intervir, tal como anteriormente a equipa fez durante a montagem, sendo que desta vez essa intervenção dá-se através da formulação de novas versões, significações do conteúdo pessoais e alternativas, que concorrem para uma visão crítica e mais rica dos vinte anos de obra da ARX-Portugal. Após o encerramento da exposição, existirão tantas ARX Arquivo/Archive quantas as pessoas que a tenham visitado. Neste raciocínio está implícito que cada um constrói a sua exposição, num exercício conceptual de co-curadoria. Mas se no caso do Gabinete de Curiosidades as expectativas do público em relação à exposição de arquitectura interferiam na sua percepção da exposição, com o Atlas tal é ainda mais condicionante, dado que o seu potencial enquanto dispositivo expositivo está dependente da disponibilidade mental e sentido crítico de cada um.



03.43 Atlas

Paradoxalmente, a quantidade alucinante de informação a que somos expostos diariamente parece estar a formar uma cultura acrítica, que não tem por hábito interrogar-se acerca do que lhe é apresentado. Um lugar como uma exposição é um espaço privilegiado para a reflexão, suspendendo-se no tempo como uma experiência que decorre paralelamente à ebulição quotidiana, a uma velocidade menor. Uma exposição não deve ser como um manual escolar ou uma história para crianças, uma acção com princípio meio e fim e uma mensagem – moral da história – que o leitor interioriza. Esta exposição em particular eleva-se no desígnio de fazer pensar, fazendo mote dessa vontade de instigar a reflexão, interpretação e formulação de um parecer.



03.44 Pormenor do Atlas

“Acho que os adultos devem ser tratados como pessoas inteligentes e portanto acho que as exposições não devem fazer um esforço exagerado para serem entendidas pelos adultos não especializados em arquitectura. Até porque esse esforço de entender também é uma parte interessante da relação que uma pessoa tem com uma exposição; as coisas requerem da nossa parte um trabalho de decifração.” (José Mateus em Mateus, J., N., 2013, p.109).

Mesmo que não se chegue a uma decifração propriamente dita, todos os raciocínios são válidos, até aqueles que respondem interrogativamente, que questionam a relevância ou a pertinência de alguns conteúdos na exposição. O que é indispensável é activação do sujeito para embarcar no desafio proposto pelo Atlas, uma espécie de exercício socrático de dialéctica: um diálogo em que uma das partes responde com perguntas, pondo em causa o conhecimento que a outra parte tinha como estabelecido, e contribuindo assim para que esta alargue a sua perspectiva, mesmo que isso implique um menor grau de certeza. Talvez seja neste sentido a máxima de sabedoria de Sócrates, “só sei que nada sei”. A meu ver a interacção a que o Atlas convida o público é desta natureza dialéctica, que parte de uma base crítica com o objectivo de desvendar aspectos subjacentes à obra do atelier ARX, imperceptíveis na ausência de questionamento, não excluindo a ambiguidade e a indeterminação naturais a qualquer processo mental e consequente expressão material.

Contudo, a cultura ocidental construiu-se negando essa dimensão natural da expressão humana, tendendo a limitar a um os possíveis significados de uma obra, frequentemente àquele que exprime o que se acha ter sido o sentimento do autor – mesmo que este nunca nada tenha referido acerca disso; veja-se o exemplo das obras literárias e o modo como são ensinadas em todo o percurso escolar. Há uma tendência, reconheça-se cada vez menor, para a apreciação apenas dual, para a classificação como certo ou errado, que se traduziu ao longo do tempo na canonização de formas padrão e interpretações standard para qualquer produção que não seja puramente técnica. O hábito de conceber a exposição como instrumento didáctico, com uma mensagem inequívoca, (nomeadamente quando são sobre disciplinas especializadas), relaciona-se com essa perspectiva redutora acerca do conhecimento e das capacidades de cada um para o pensamento autónomo. Mesmo correndo o risco de por vezes se aproximar de um monólogo, o diálogo proposto pelo Atlas é um desafio estimulante ao público, uma oportunidade de este intervir de facto na formulação do conhecimento que retirará da sua visita à exposição.

### III. NOTAS SOBRE O CINEMA ARX

É curioso como na exposição ARX Arquivo a fotografia, instrumento documental por excelência, não encontra um lugar de destaque. As fotografias presentes no Atlas funcionam como veículos de comunicação com uma realidade identificável, e traduzem referências marcantes dos arquitectos em relação à sua própria obra. A sua estreita parceria com um estúdio reconhecido de fotografia de arquitectura faria prever que tirassem partido das belas imagens que a obra construída possibilitou, como forma de documentar a fruição dos edifícios. A preferência do filme revela uma consciência dos limites da fotografia na transmissão de ideias arquitectónicas, apesar da sua enorme capacidade iconográfica, e reflecte uma vontade de partilha da obra em vez da sua fetichização através da fixação de uma “imagem de marca”.

De facto, o cinema partilha com a arquitectura características intrínsecas, que fazem dele um dispositivo mais fiel na sua transmissão. Ambos têm uma relação estrutural espaço-tempo; trabalham com a construção ou a manipulação do espaço; o seu objecto é o espaço vivenciado; enquadram e articulam a interacção humana; são visões do mundo na época em que foram criadas.

Além destas afinidades paralelas, é igualmente importante considerar a influência mútua que têm um sobre o outro. A arquitectura vista através da câmara, que lhe sobrepõe um ritmo, um ambiente, um guião, um contexto e um significado, confere uma forte expressão a ideias que se encontram latentes na própria arquitectura, e que são através do cinema expressas não-verbalmente (Rattenbury, 1994 citada em Schwarzer, 2004, p.220). Também a forma como um filme nos põe em contacto com arquitecturas imaginárias, e o modo como a câmara se apropria e mostra os espaços – variando a percepção das dimensões dos objectos, nomeadamente da altura e da profundidade,



a forma e dimensão do campo de visão, no modo como se movimenta pelo espaço – concorrem para a construção de uma concepção mental de arquitectura, de memórias que vão indubitavelmente influenciar a nossa percepção do mundo construído real. Por outro lado, também a arquitectura tem uma enorme influência no cinema, servindo nomeadamente para situar o espectador em relação à cena seguinte, e como contexto para o desenrolar da acção. É fundamental na construção da mise-en-scène, o ambiente ou a ambiência sentida na cena, que lida com a iluminação, a composição, o enquadramento, o espaço e a sua percepção.

É precisamente a ambiência do espaço arquitectónico que os cinco filmes tentam capturar. Não se preocupam em mostrar o projecto de arquitectura mas sim a sua vivência, aquilo que é a fruição do espaço. Não é correcto afirmar que o Cinema ARX está na exposição em substituição da obra construída, dado que a obra construída não poderia substituir a experiência de visionamento dos filmes. Cada um é em si uma construção do cineasta, com um argumento e uma narrativa própria, sendo fruto da sua percepção do espaço, ou uma fabricada por ele. Aquelles vídeos e aquelas paisagens sonoras mostram-nos uma hipótese de experiência de cada lugar, que se foca ou nos dá consciência de determinadas características visuais, sonoras, tácteis e de interacção relevantes para o realizador que os sentiu e interpretou.

O Cinema ARX possibilita uma leitura da materialização em realidade das decisões tomadas em projecto, estas por sua vez perceptíveis no Gabinete de Curiosidades. É a parte da exposição que comunica mais facilmente com o público, dado que utiliza um médium familiar e depois porque é um elemento concluído, com uma mensagem clara. O papel que desempenha na exposição é fundamental, assumindo-se como elo de ligação entre o universo puramente arquitectónico, no sentido disciplinar, do Gabinete de Curiosidades e a realidade exterior ao museu, vivida por todo o público.

#### IV. ARQUIVO GLOBAL ARX

Composta pelas três dimensões analisadas, a exposição assume-se como o arquivo global pretendido na intersecção dos seus componentes, que se complementam para uma leitura alargada da prática arquitectónica da ARX. Esta complementaridade não é apenas teórica, sendo também essencial na percepção da exposição. É através de uma leitura transversal, não fechada, que é possível acrescentar algo ao conhecimento que já se tem acerca da obra retratada. Como melhor o põe Gonçalo M. Tavares:

“Só acrescentas algo ao Mundo 1 - quer este seja uma disciplina científica ou apenas uma ideia - se trouxeres algo do Mundo 2. (...) Queres trazer algo de novo a esta caixa quadrada de 1 metro por 1 metro? Então procura algo fora dela. Eis o pressuposto óbvio de uma investigação.” (Tavares, 2012, p.41).

Não deixa de ser interessante quão oportuna é a referência do escritor a uma “caixa quadrada de 1 metro por 1 metro”, que podendo ser qualquer coisa pode ainda mais

facilmente ser uma construção, uma obra de arquitectura. Se a exposição pretende ser uma experiência singular, um projecto e uma produção com valor em si mesma, tem necessariamente que olhar além do objecto a que se refere para lhe acrescentar algo mais. ARX Arquivo parte deste pressuposto, claramente expresso no atlas, que vai buscar referências de outras áreas do saber para revelar aspectos não evidentes e mesmo improváveis na obra da ARX. A multidisciplinaridade é também uma constante na actividade de José e Nuno Mateus, tendo estado presente há vinte anos na exposição Realidade-Real, confirmando a sua importância como um princípio para o seu exercício da arquitectura.

O projecto curatorial desta exposição e a prática arquitectónica da ARX coabitam de facto numa relação simbiótica, em que a abordagem curatorial se apropria de princípios inerentes à prática arquitectónica para construir um argumento expositivo. Não só a questão da não especialização, mas os conceitos com que a exposição trabalha, as investigações no campo da biologia, os naturalistas, as ideias de taxonomia, experimentação e repetição, colaboram com a noção de arquivo concorrendo para a constituição de um argumento curatorial coerente e em harmonia com a prática arquitectónica retratada.

A capacidade que a exposição tem, ela própria, de se relacionar e dizer algo ao público sobre a arquitectura que apresenta, é um dos potenciais mais interessantes da exposição de arquitectura, podendo ser explorado de múltiplas formas num projecto de curadoria. Veja-se por exemplo a exposição do atelier Aires Mateus no CCB em 2006, com a curadoria de Diogo Seixas Lopes, cuja linguagem é apropriada da representação dos projectos do atelier, privilegiando a maquete como objecto escultórico, sendo a atmosfera da exposição criada a partir de uma dessas esculturas à escala real, uma casa unifamiliar que não passou da fase de projecto, e que encontra nova função como *mise-en-scène* da exposição. Contudo, algumas exposições apresentam abordagens desconexas com a prática a que se referem, como é o caso da exposição sobre a obra de Álvaro Siza Vieira, no Museu da Electricidade no âmbito da Trienal de Arquitectura de Lisboa de 2007, em que os projectos são apresentados sobretudo por intermédio de maquetes finais e fotografias, que dificilmente são fragmentos do “diário de bordo” do arquitecto, esse sim um instrumento essencial à sua actividade, como se lê na notícia de inauguração.

As três exposições são monográficas e contemporâneas (no sentido em que são recentes e relevantes no presente), e diferentes entre si na sua abordagem à arquitectura e no modo de a expor. Ainda assim, a exposição ARX Arquivo distingue-se estruturalmente das outras duas por ser assumida pelos seus autores como um momento de reflexão crítica, e um projecto em construção, ou “work in progress” nas palavras do curador; mas a sua característica mais singular é a relação aberta que tenta estabelecer com o público, um traço que a diferencia não só no panorama nacional mas também internacional. O reequacionamento do papel do espectador na curadoria é um assunto muito presente na prática actual, explorado no campo da arquitectura nomeadamente



03.45 Exposição Aires Mateus: Arquitectura, CCB, 2007



03.46 Exposição monográfica de Álvaro Siza Vieira, Museu da Electricidade, 2007

na Trienal de Lisboa de 2013. Com este ciclo expositivo partilha também um afastamento do objecto arquitectónico, dando mais ênfase ao processo por trás do produto final. Estas duas valências, a envolvimento do público e a importância dada ao projecto, aliam-se na exposição conferindo-lhe um papel importante de consciencialização em relação à prática arquitectónica, expondo a complexidade por detrás do objecto arquitectónico.

De facto quando se considera a produção de arquitectura, há todo um contexto subjacente à forma construída, que determina e condiciona a sua existência. Um pouco como um iceberg, cujo volume visível acima da superfície corresponde apenas a 1/9 do seu volume total. Assim, uma exposição como o Arquivo, ou *Archaeology of the Mind*, ou *Content*, que se propõem a debater no espaço público da exposição questões relacionadas com o processo projectual e com as ideias que originam a forma construída, propõem-se a revelar um pouco desses restantes 8/9, aproximando a arquitectura dos seus destinatários. Neste sentido a exposição Arquivo afirma-se como uma produção cultural e um instrumento de mediação, ou um veículo de contacto, entre a especificidade da arquitectura e o público em geral, que na verdade é quem legitima a sua existência.

ARX Arquivo/Archive é uma exposição com vários níveis de leitura, acessível de vários modos por diferentes públicos e possibilitando diferentes interpretações consoante o leitor, ou como constata Nuno Mateus, consoante o seu estado de alma e disponibilidade em cada visita que fizer à exposição (Mateus, J., N., 2013).



04

---

A EXPOSIÇÃO COMO OBRA ABERTA

## SOBRE O CAPÍTULO

A tendência para um maior envolvimento físico do público nos projectos curatoriais é notória, que o assumem como um agente essencial e estruturante da exposição; esta situação é expressa claramente em alguns tipos específicos de exposições de arquitectura, como instalações urbanas e performances.

A exposição ARX Arquivo/Archive impõe-se como um projecto inovador, que no seu carácter de exposição monográfica, documental e ontológica, incorpora preocupações com o público mais associadas aos outros modelos expositivos, que pressupõem a interactividade como dimensão essencial da exposição; contudo o envolvimento do público na ARX Arquivo/Archive é de carácter intelectual, ou cognitivo, sendo este um projecto curatorial que tem em consideração o espectador e a sua subjectividade, que conta deste modo, desde a concepção da exposição, com múltiplas interpretações e leituras.

O livro *Opera Aperta* de Umberto Eco plasma-se nestas ideias de forma incrivelmente acertada, e sendo um ensaio sobre filosofia, crítica de arte, música e literatura, permite uma visão expandida desta noção do espectador como interveniente nuclear, e fundamenta os seus argumentos além de qualquer limite disciplinar. A par do caso de estudo, *Opera Aperta* serve de base à formulação de uma tese, não exclusiva, acerca da exposição contemporânea de arquitectura – a exposição como uma obra aberta.

Pela lógica dedutiva, os primeiros dois subcapítulos abordam as noções que compõem a premissa proposta, ou seja, a de exposição como obra e a de obra aberta. O primeiro subcapítulo explora o potencial da exposição como obra e as relações entre os agentes que actuam no seu território – curador, espaço, objectos e público – como produtoras de valor e singularidade em cada projecto expositivo. O segundo é uma introdução à obra de Umberto Eco, que fornece a base teórica necessária à formulação e entendimento da hipótese, que por sua vez é apresentada no último subcapítulo, articulada com o caso de estudo.

#### 4.1. A EXPOSIÇÃO COMO OBRA

O debate acerca da legitimidade da exposição enquanto uma obra em si e a questão quanto à sua autoria, surgiu no mundo da arte na segunda metade do séc. XX. Quando ao contexto passa a ser reconhecida uma influência sobre a percepção e portanto sobre a significação do objecto exposto, a exposição no seu todo torna-se alvo de apreciação, deixando de ser apenas um contentor de obras. Ao longo do tempo, este refoco insuspeito acarretou consigo indagações quanto à autoria dessa produção, do afastamento entre o autor primeiro e o público, do comprometimento da visão autoral pela visão curatorial.

Neste sentido, a exposição de arquitectura é bastante menos problemática, precisamente devido ao que a distingue da exposição de arte: o seu objecto (a arquitectura) não é pensado nem concebido para estar em exposição no contexto de uma galeria; apesar de ser uma expressão do seu autor, não se esgota nessa expressão, sendo também a resposta a um programa concreto, a uma necessidade real social, associada a uma noção de utilidade prática primária para um qualquer destinatário; e existe com todas estas valências independentemente da exposição. Assim, a intenção e o propósito do autor primeiro (neste caso arquitecto ou atelier), não são de forma alguma subvertidos pelo curador ou pela exposição.

Quem desejar experienciar a expressão de um arquitecto deve visitar uma sua obra, que naturalmente se pode qualificar também de exposição de arquitectura. O visitante que vai a uma exposição de arquitectura propriamente dita, fá-lo porque ambiciona expandir a sua cultura arquitectónica para além da que é adquirida através da vivência das obras construídas. Para Jean Davallon, a exposição torna-se uma obra precisamente quando deixa de ser uma mera mostra objectos:

“(…) vindo para ver um conjunto de objectos reunidos por um produtor, o visitante encontrar-se-á transportado para o mundo a que esses objectos pertencem. Aparece assim como condição constitutiva da exposição que o objecto esteja lá para representar o seu mundo e não a intenção do produtor. Qualquer exposição que abandone esta regra constitutiva abandona também o registo da exposição para entrar no da obra.”<sup>7</sup> (tradução livre de Davallon, 1999 citado em Laberge, 2012, p.93).

O autor refere-se a objectos cujo contexto original é outro que não o da exposição, como é o caso da instalação de arte contemporânea, segundo o próprio, e o da exposição de arquitectura. Ambas se apropriam de elementos, vocábulos, cuja semântica original é conhecida pelo público, sendo a intenção do curador apresentá-los sob uma nova luz, atribuir-lhes um novo significado, que faz da exposição obra. Da análise das relações

<sup>7</sup> “(...) venu pour voir un ensemble d'objets réuni par un producteur, le visiteur va se trouver emporté vers le monde auquel appartiennent ces objets. Il apparaît donc comme constitutif de l'exposition que l'objet soit là pour représenter son monde et non l'intention du producteur. Toute exposition qui quitte cette règle constitutive quitte aussi le registre de l'exposition pour entrer dans celui de l'œuvre.” (Davallon, 1999 citado em Laberge, 2012, p.93).

dinâmicas – entre curador, espaço, objectos e público – que caracterizam a exposição contemporânea, foram identificadas valências que se manifestam ou resultam da interacção dos referidos agentes, e que reforçam a singularidade da experiência expositiva e o seu potencial enquanto produção arquitectónica e cultural. São elas o posicionamento crítico do curador, a exposição como atmosfera, a não-passividade do público e a significação do conteúdo.

#### 4.1.1. POSICIONAMENTO CRÍTICO DO CURADOR

Apesar de a acção base do curador, de selecção, organização, e apresentação, ser em si de carácter crítico, dado que são escolhas pessoais decorrentes da sua interpretação de uma prática arquitectónica, essa acção não implica obrigatoriamente um posicionamento crítico. O assumir, por parte do curador, de uma posição crítica, é um acto consciente que reconhece o impacto da sua intervenção na exposição, e que pretende explorar uma leitura particular da prática arquitectónica em questão. Assim, de uma atitude crítica e de questionamento parte uma interpretação singular, que sendo totalmente distinta da sua origem confere ao curador um estatuto de autor.

O trabalho a que esta autoria se refere não é tanto à exposição em si fisicamente, mas a um trabalho imaterial, caracterizado por Beatrice Von Bismarck como uma forma de trabalho direccionada não à produção material, mas à criação, administração e distribuição de significado. (Bismarck, 2011). Os próprios conceitos de expor e de exposição coadunam-se com esta ideia de produção: por um lado, se a exposição um meio de expressão, ela valida-se na necessidade de expressão do seu autor, o que implica que este tenha algo a dizer sobre dada prática arquitectónica que justifique a sua concepção – algo que essa prática não diga já por si. Ainda, a curadoria está intimamente ligada à noção de revelar – tornar visível algo subjacente – implícita no acto de expor: “it is a fundamental necessity of curating to situate itself within those contemporanities that remain in darkness, untheorized and unlived” (Ribas, 2011 citado em Smith 2012, p.55).

Por outro lado, expor refere-se a tornar susceptível, o que implica que a exposição cria de facto algo novo relacionado com determinada arquitectura, que é imediatamente e ao mesmo tempo apresentado e apreciado pelo público. Neste sentido há uma dupla exposição na exposição de arquitectura: na primeira, o atelier expõe a sua prática ao curador, ou seja, à sua crítica e interpretação; na segunda, o curador expõe essa mesma interpretação, tornando por seu turno a sua leitura susceptível de apreciação através da exposição pública. O que é apreciado pelo público já não é o mesmo que foi apreciado pelo curador.

A última exposição (2011/2012) do atelier OMA, *Progress*, patente no Barbican Center em Londres, afigura-se como o extremo do posicionamento crítico do curador em relação à prática arquitectónica “curada”, à qual ele é exterior. Após a exposição *Content* em 2003 na Neue Nationalgalerie em Berlin, concebida pela própria AMO, o atelier



propôs ao grupo Rotor, responsável pela curadoria em 2010 do pavilhão Belga na Bienal de Veneza e em 2013 pela Trienal de Oslo, que curassem com inteira liberdade a sua próxima grande exposição. Para o efeito deram a Rotor total acesso aos seus arquivos, físicos e digitais, de todas as sedes da OMA espalhadas pelo mundo. O resultado, como expresso pela OMA, foi uma integral desconstrução e reinterpretação da sua prática: “We gave Rotor the keys to our office; they gave us back a question mark.” (OMA, 2011). A exposição reflecte o ritmo frenético a que o atelier trabalha, revelando as inúmeras imagens que produz diariamente (literalmente não-finitas, eram apresentadas num *slide-show* acelerado que aumentava todos os dias), documentos de projectos construídos e não construídos, e na *secret room* documentos de fornecedores, pedidos de férias dos empregados, com nomes e valores rasurados. Este é um caso paradigmático, em que o atelier da arquitectura em exposição não tem intervenção no projecto expositivo. Porém, não é uma total surpresa que uma experiência como esta venha de um dos ateliers de arquitectura com mais espírito crítico e capacidade de autocritica (bem expressa nos textos de Koolhaas e nas publicações da AMO).



04.01 Exposição Progress



04.02 Secret Room na exposição Progress

#### 4.1.2. EXPOSIÇÃO COMO ATMOSFERA

A exposição de arquitectura como atmosfera é uma expressão empregada pelo curador Henry Urbach para designar a sua ambição e forma de pensar a mostra de arquitectura. Para a explicar, faz uma analogia com o nevoeiro de S. Francisco:

“...fog is one thing when it is an object and quite another when it is an atmosphere. When you see the fog, over there, however still or swift it may be, it is an object, something to apprehend, observe, enjoy, or fear at a distance. As it approaches and eventually overtakes the place you are in, it becomes an atmosphere.” (Urbach, 2010, p.11).

Crítico veemente da exposição como cubo branco, Urbach reclama o espaço expositivo e apelida-o de atmosfera, num confronto claro com o espaço tipo vácuo do primeiro. Atmosfera é também aquilo a que Delfim Sardo (2013) se refere como ambiência da exposição, algo entre o palpável porque sentido e reconhecível, e o não-palpável porque vago. É objectivo do curador produzir uma atmosfera, ou seja, criar uma exposição imersiva, e assim uma verdadeira experiência arquitectónica: cognitiva e sensorial. Concebida desta forma, a exposição de arquitectura vai muito além de ser um meio de comunicação para ser ela própria o seu fim, uma mensagem em si, uma obra (o que não implica que a exposição não faça parte de um processo maior de pesquisa e reflexão, como diversas vezes acontece).

Considerar assim a exposição impõe abandonar a ideia de que esta é apenas uma representação e um veículo para o conhecimento de uma outra obra ou prática de arquitectura, e assumi-la em si como uma produção arquitectónica, como fazem os inúmeros ateliers que integram as suas exposições no portfólio de projectos construídos. De facto o projecto expositivo lida com princípios inerentes à arquitectura,



04.02 Entrada da Nationalgalerie durante a exposição Content



04.04 Pormenor da exposição Content, área vedada



04.05 Pormenor da exposição Archaeology of the Mind

como a materialidade, espacialidade, vivência e a utilização do espaço de forma operativa e simbólica – o espaço é experiencial e representacional. Este pensamento arquitectónico pode ser apropriado para convir sentido e valor à exposição, dado que a sua significação pelo do público é também sensorial e conceptual. A atmosfera é uma dimensão fundamental da exposição, algo que a define, e que não só condiciona como determina a sua percepção e do seu conteúdo. Por sua vez a atmosfera é determinada pelo conceito curatorial, não existindo sem ele; relacionando-se novamente com a arquitectura, o conceito é um princípio de projecto, um ângulo de análise e uma estratégia compositiva. O conceito curatorial permite resolver de forma integrada os vários problemas que se colocam na concepção da exposição de arquitectura, desde a escolha dos materiais, o modo de os dispor espacialmente, e a construção das narrativas que a compõem, espelhando ao mesmo tempo a leitura que o curador faz daquela prática arquitectónica.

Tanto a exposição *Content* (2003) da OMA como a *Archeology of the Mind* (2002, Canadian Center for Architecture) de Herzog & de Meuron, se apoiam em fortes conceitos curatoriais, criando através deles uma atmosfera, que envolve os visitantes transformando-os de espectadores em participantes (Urbach, 2010). *Content* foi pensada como se de um projecto urbano se tratasse, tendo sido organizada em quarteirões, ruas, e outros elementos urbanos como estruturas de estaleiro de obra – um andaime de dois pisos, que servia de plataforma de observação da cidade temporária e uma área interdita vedada, onde foram amontoadas maquetes de estudo de vários projectos. A transparência e espacialidade da Nationalgalerie estiveram no centro da concepção de *Content*, em que uma urbanidade surge no seu interior, deixando visível ao transeunte que passa um horizonte caótico citadino, brotado inesperadamente na racionalidade miesiana deste contentor.

Em *Archaeology of de Mind*, como o nome indica, a abordagem foi de natureza arqueológica, em que o curador, Philip Ursprung, se apropriou do arquivo da dupla de arquitectos como um arqueólogo de um sítio arqueológico: não conhecendo a proveniência e contexto original dos objectos encontrados, estes foram agrupados segundo características formais e morfológicas, e dispostos entre si de modo a sugerirem conexões (Ursprung, 2002). Ambas as exposições lidam com resíduos, como lhes chamam Herzog e de Meuron, tentando de modos diferentes dar-lhes novo sentido, numa clara interpretação de cada prática arquitectónica. Possibilitando novas leituras e compreensões acerca da arquitectura que vivemos e que nos rodeia no mundo exterior à exposição, criam ao mesmo tempo a sua própria realidade e ambiência particular, numa experiência impar de cada uma das práticas a que se referiam, OMA e H&deM.

#### 4.1.3. VISITANTE NÃO-PASSIVO

A noção da exposição como uma experiência comporta uma série de implicações acerca do papel que o visitante desempenha no território expositivo. Em primeiro

lugar, põe de parte uma percepção meramente contemplativa, e simultaneamente uma transmissão directa de significado entre o conteúdo e o visitante. O indivíduo que vive uma experiência, é obrigatoriamente um participante nessa experiência; inclusive, a existência da experiência está dependente da existência de alguém que a experiencie, caso contrário não pode ser assim denominada.

A exposição como atmosfera, ao envolver o visitante num ambiente magnetizado, estimula-o a abandonar o estado de inércia acrítica com que muitas vezes se entra numa exposição. Estímulos esses que podem ser de qualquer ordem, visuais, hápticos ou cognitivos, causando o espectador a reagir, a analisar e a interpreta-los. O observador assume assim um papel activo, que parte da decifração da informação com que é confrontado na exposição, e tende para uma compreensão dessa informação, e portanto para a produção de significados acerca da exposição.

No acto de reflexão o espectador subjectiviza-se, torna-se sujeito, ou seja, realiza uma acção no contexto da exposição. Na resposta à pergunta que um indivíduo faz a outro nesse contexto, “o que é que te diz?” referindo-se a determinado elemento ou aspecto da exposição, está implícita a emancipação do observador, que ao reflectir sobre o que observa, ensaia a sua subjectificação. No ensaio *The Emancipated Spectator*, Jacques Rancière define esta emancipação como a dissolução da oposição entre os que olham e os que agem, entre os que formam um corpo colectivo, e os que são sujeitos individuais; por sua vez, essa dissolução parte de um princípio de igualdade, em que olhar é um acto subjectivo *per se*, uma interpretação, sendo por si um meio de transformar a realidade (Rancière, 2009). Desta forma, a performidade do observador como sujeito na exposição implica espaço para essa actuação e autonomia interpretativa e geradora de valor; espaço esse que significa que a experiência da exposição não está integralmente pré-determinada:

“The exhibition works, above all, to shape its spectator’s experience and take its visitor through a journey of understanding that unfolds as a guided yet open-weave pattern of affective insights, each triggered by looking, that accumulates until the viewer has understood the curator’s insight and, hopefully, arrived at insights previously unthought by both.” (Smith, 2012, p.35).

A exposição parte assim de uma preocupação com o seu destinatário, não instituindo o curador de plenos poderes, negociando antes relações abertas não estabelecidas previamente (Bourriaud, 2002), e aceitando que a leitura do público é sempre parcial em relação à sua visão, e condicionada pela subjectividade de cada indivíduo. A mudança de paradigma na prática expositiva prende-se precisamente com a metamorfose da exposição de um território objectivo para um subjectivo. O campo da objectividade é factual, sendo o conhecimento decorrente de observações imparciais, e imune à consciência ou a quaisquer factores de ordem pessoal e ambiental; a subjectividade refere-se à condição de sujeito, tendo em conta as perspectivas, experiências, sentimentos, crenças e desejos individuais, e conseqüentemente reconhecendo a sua influência na produção de conhecimento, tendencioso ao contrário de isento.

#### 4.1.4. SIGNIFICAÇÃO DO CONTEÚDO

A significação do conteúdo da exposição, ou poder-se-á dizer, considerando o tipo de exposições que têm sido retratadas, a significação da exposição, faz-se dependente e resultante de todos os factores até aqui apresentados. Não será demais reforçar a ideia de que os objectos uma vez expostos, relacionados com outros e confrontados com um novo habitat são como que reconstruídos conceptualmente, e é fundamentalmente esta condição da exposição, de fazer novo, que evidencia a sua constituição enquanto obra.



04.06 Exposição Progress, pátio do Barbican Center com uma footprint à escala 1:1 do Maggie Centre em Glasgow, OMA

A subjectividade inerente à prática expositiva confere-lhe múltiplos níveis de significação, manifestando-se tanto na concepção como na percepção da exposição. Em primeiro lugar, está patente na acção do curador, não só porque a exposição parte da sua vontade de exprimir uma sua interpretação da realidade, mas porque a tradução dessa ideia, através da selecção, organização, e apresentação do conteúdo, é um acto determinado por todos os factores individuais que constroem um sujeito. Numa segunda instância, a essa individualidade contrapõe-se o carácter público da exposição, é nessa dimensão que se dá a significação do conteúdo propriamente dita; a percepção de cada sujeito decorre das suas características particulares, sendo que uma das mais importantes na exposição de arquitectura tem que ver com a sua relação com a disciplina, ou a sua familiaridade com a arquitectura exposta.

Tal como a obra de arquitectura, que sendo uma expressão do seu autor, é reinterpretada múltiplas vezes, em diversas situações e por diferentes agentes; através de textos, da sua vivência, da exposição, entre outros. Para Beatriz Colomina a essência da arquitectura está precisamente no acto interpretativo e crítico, como deixa claro em *Architectureproduction* (1988). Neste texto a autora refere-se à lenda grega sobre o primeiro arquitecto Daedalus, e a primeira obra de arquitectura, o labirinto que construiu para o Rei Minos, para aprisionar o minotauro; Daedalus construiu um labirinto tão intrincado, que nunca compreendeu a sua estrutura, tendo escapado por pouco ao seu aprisionamento após o ter terminado. Para Colomina, apesar de não ter construído o labirinto, foi Ariadne quem realizou a primeira obra de arquitectura, pois interpretou-o e compreendeu-o, através de um “dispositivo conceptual”, neste caso o conhecido fio de Ariadne, um sistema de representação da estrutura do labirinto.

A arquitectura como um acto crítico de interpretação manifesta-se através de vários discursos, podendo estes ser escritos, desenhados ou construídos (Colomina, 1988); enfim pode manifestar-se através de um qualquer meio de expressão, que materialize o pensamento arquitectónico. Resultantes de uma reflexão e interpretação, esses discursos são ao mesmo tempo produtos de uma significação e produtores de significados. Do mesmo modo, o discurso exposição é simultaneamente o produto de uma reflexão crítica e o dispositivo conceptual que viabiliza a sua interpretação; e é nesta condição de discurso, semelhante à de um texto crítico literário por exemplo, que a presente dissertação se refere à exposição como obra ou produção arquitectónica.

## 4.2. OBRA ABERTA

*Opera Aperta* é uma obra literária da autoria de Umberto Eco (1932), publicada pela primeira vez em 1962, incluindo-se portanto de um período anterior à sua dedicação ao estudo da semiótica, pelo qual é actualmente mais conhecido. Pela altura da primeira edição, este livro posiciona Eco em clara oposição com a visão académica italiana corrente, de Benedetto Croce. Esta defendia que a expressão artística era um acto puramente mental, de intuição, e que através da obra de arte o espírito do observador se funde com o do artista, sendo o sentimento do último transferido imutável para o primeiro; qualquer interpretação é uma apreciação mal feita da obra, a qual deve ser uma transposição da imagem mental de *belo* do artista. Adivinha-se pelo título o afastamento das duas teorias.

Em vários ensaios Umberto Eco expõe a sua tese sobre a *abertura*, que apresenta como uma característica inerente a qualquer obra, seja literária, de arte, ou de música, e sobre a particular tendência contemporânea de abraçar essa abertura de forma operativa, informando a própria concepção da obra. Para Umberto Eco, a abertura de uma obra prende-se com a sua “inconclusão”, que se pode manifestar numa obra de várias formas, tanto física como conceptualmente. Antes de explorar a relação da obra aberta como proposta por Eco com a exposição de arquitectura, é necessária uma breve incursão à própria *Opera Aperta*.

### 4.2.1. SOBRE A ABERTURA DE UMA OBRA

Umberto Eco identifica a abertura como uma característica transversal a qualquer produção que se constitua como obra, na medida em que a sua percepção será sempre influenciada pelas particularidades individuais do receptor; refém da sua subjectividade, a interpretação do receptor é sempre pessoal e tendenciosa, dado que é impossível ele “reinventar a obra em colaboração psicológica com o autor” (tradução livre de Eco, 1962, p.4). Esta condição é inalienável e inevitável, independentemente da intenção do autor ou do período histórico que se considere, podendo a abertura estar presente em maior ou menor grau em dada obra: “In fact, the form of the work of art gains its aesthetic validity precisely in proportion to the number of different perspectives from which it can be viewed and understood.” (id. p.3).

Contudo, não é a este tipo de abertura que o autor se refere ao qualificar uma obra como aberta. Afirmar que uma obra é aberta, implica que a abertura é uma qualidade intrínseca da obra, independente da sua audiência, por outras palavras, que a obra possa ser classificada como aberta antes ou sem que o receptor contacte com ela.

Segundo Eco, esta tendência começa a fazer-se sentir na segunda metade do séc. XX, ou seja, a abertura de uma obra deixa de ser uma espécie de percalço inconveniente para o autor, e passa a ser por este integrada de facto no trabalho que desenvolve, de modo consciente e proveitoso para a sua significação.

"Instead nowadays it is primarily the artist who is aware of its implications. In fact, rather than submit to the 'openness' as an inescapable element of artistic interpretation, he subsumes it into a positive aspect of his production, recasting the work so as to expose it to the maximum possible 'opening'." (id. p.5).

#### 4.2.2. SINCRONISMO ENTRE O PENSAMENTO ARTÍSTICO E OS PARADIGMAS CIENTÍFICO-CULTURAIS

Para fundamentar a sua hipótese, Eco explora as relações entre os modelos artístico e científico que se verificam em dado período histórico, identificando momentos chave para ilustrar a sua partilha de princípios estruturantes. Refere-se ao Renascimento, como período em que emerge o pensamento científico, baseado no princípio da dedução e da causalidade, e em que o homem é o centro do universo; a expressão artística é caracterizada fortemente pela invenção da perspectiva, que privilegia um ponto de vista do autor, fixo, em privilégio de uma imagem estática perene, e um campo visual devidamente limitado. As formas arquitectónicas desenvolvem-se em busca da perfeição geométrica, rejeitando as irregulares em prol das regulares.

O Barroco subverte todas estas preocupações, nomeadamente na arquitectura, em que a noção de estaticidade é substituída pela de movimento, e consequentemente as formas puras por formas excêntricas – como a elipse, que resulta da deformação da circunferência segundo um diâmetro. Ao contrário do que acontece na forma circular, em que a visão do observador é igual independentemente do ponto em que se encontra, as elipsoidais proporcionam mudanças na observação consoante a sua posição. Segundo Eco, o novo paradigma espelha a visão copérnica do universo, com o deslocamento do ser-humano do seu centro para uma posição exterior e em igualdade com a dos outros planetas; também as descobertas de Kepler que provaram a excentricidade elipsoidal das orbitas planetárias, se relacionam intimamente com esta mudança.

Há uma evolução ao longo do tempo que tende a abandonar os raciocínios rígidos do tipo causa-efeito, que no modelo artístico se traduzem uma visão estática de ordem e na autoridade intelectual do autor, para sistemas mais abertos que permitem possibilidades, e potenciam a "decisão pessoal, escolha e contexto social" (tradução livre de id. p.15). Reconhece-se, novamente, a inevitabilidade da interpretação individual.

As descobertas científicas da era moderna acerca da natureza da matéria e posteriores investigações subatómicas têm vindo a dar conta das possibilidades de que é feito o Universo, e da inexistência ou pelo menos da difícil concepção, de uma explicação unívoca universal. A compreensão do mundo subatómico só é possível convivendo-se com um certo grau de incerteza, o que transforma todos os resultados em probabilidades. O princípio da complementaridade indica a impossibilidade de previsão com um só modelo de análise do comportamento de uma partícula, sendo necessário recorrer a vários que se complementam; isto porque uma partícula se comporta simultaneamente como onda, e cada um destes fenómenos só é observável separadamente através de modelos

analíticos distintos. É já um dado adquirido que a incerteza ou a ambiguidade não actuam como elementos desorientadores, mas integrantes dos comportamentos subatômicos. É precisamente neste sentido que Umberto Eco adjectiva uma obra de aberta: “for these works of art an incomplete knowledge of the system is in fact an essential feature in its formulation” (id. p.15). O autor estabelece ainda uma analogia entre os conceitos de abertura e dinamismo referentes a uma obra e os de indeterminação e descontinuidade pertencentes à terminologia da física quântica; assim, a obra aberta também não pode ser analisada através de resultados absolutos, mas sim probabilidades, possibilidades.

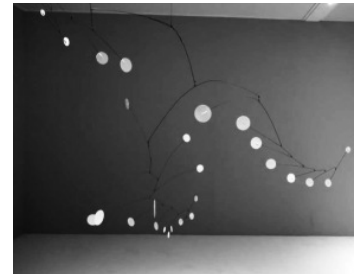
#### 4.2.3. OBRA ABERTA E OBRA EM MOVIMENTO

A obra aberta distingue-se por ser composta por infinitas possibilidades, constituindo-se assim como uma “reserva de significados” (tradução livre de id. p.10), em vez de um inequívoco. Eco identifica ainda um tipo particular de obra aberta, a “obra em movimento”, para se referir a obras que após concluídas se apresentam fisicamente incompletas, ou com uma forma indefinida. Nesta categoria o autor inclui os móveis de Alexander Calder, pela sua composição indeterminada e permanente reconfiguração. Este tipo de obras é na verdade uma metáfora para um entendimento imediato do conceito de obra aberta, que se entende exactamente nos mesmos parâmetros da obra em movimento, mas numa dimensão abstracta, conceptual:

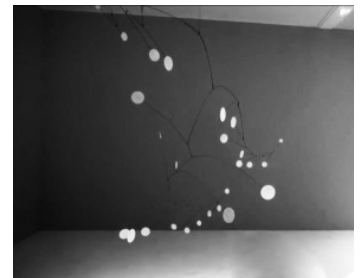
“there exist works which, though organically completed, are “open” to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality” (id. p.21).

#### 4.2.4. INFORMAÇÃO E CLAREZA; AMBIGUIDADE E SIGNIFICADO; ORDEM E DESORDEM

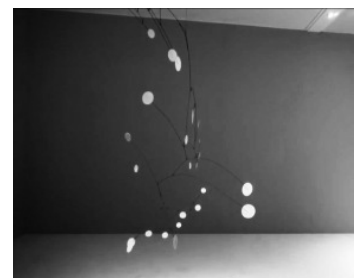
O potencial e a mensagem de uma obra – uma mensagem pode ser uma configuração pictórica, que comunica não através da semântica dos seus elementos, mas sim através das ligações formais que estabelece (este é o caso de uma pintura, uma instalação de arte contemporânea e uma exposição) – desenha-se em função das relações dialécticas expressas acima. Eco estabelece o modelo de proporcionalidade de cada uma, numa tentativa de esclarecer acerca do objectivo e do valor de uma obra. Quanto mais a obra for composta estruturalmente por conexões e elementos convencionais, ou seja quanto mais provável ela for, mais claro e unívoco é o seu significado. Quanto mais improvável e ambígua, mais informação contém a mensagem; mais informação significa mais possibilidades de ordenar essa informação, portanto maior desordem, e ao mesmo tempo mais interpretações e significados possíveis.



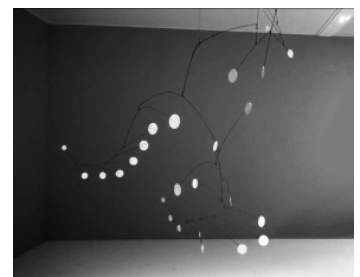
04.07 Snow Flurry, Alexander Calder, 1948



04.08 Snow Flurry, Alexander Calder, 1948



04.09 Snow Flurry, Alexander Calder, 1948



04.10 Snow Flurry, Alexander Calder, 1948

Contudo, todo este campo de possibilidades actua dentro de uma estrutura que contém uma certa ordem, e que confere à produção o estatuto de obra. Se se considerar um dicionário, este é composto por um conjunto de elementos, vocábulos, que estão disponíveis para apropriação por qualquer individuo, passíveis de serem associados e formarem frases, receitas, listas ou epopeias; no entanto, o dicionário não é uma obra, precisamente porque lhe falta uma estrutura que faça com que os elementos constituintes se estructurem numa mensagem, ou seja, falta-lhe a intenção de um autor sobre os elementos que apresenta.

“This is again evidence that the richest form of communication – richest because most open – requires a delicate balance permitting the merest order within the maximum disorder. This balance marks the limit between the undifferentiated realm of utter potential and a field of possibilities.” (id. p.98).



### 4.3. A EXPOSIÇÃO COMO OBRA ABERTA

As considerações de Umberto Eco afiguram-se extraordinariamente relevantes para um conhecimento mais aprofundado acerca do que é – ou pode ser – expor arquitectura contemporaneamente, e particularmente para a compreensão da exposição ARX Arquivo/Archive, analisada como caso de estudo.

Na exposição de arquitectura, até mais do que em qualquer outra obra, está presente a abertura que se refere à subjectividade das leituras de cada sujeito, como esta dissertação tem vindo a mostrar. A exposição como obra aberta distingue-se, tal como a própria obra aberta definida por Umberto Eco, pela incorporação da ambiguidade dessas interpretações na construção da exposição. A estrutura da exposição é deste modo aberta, oferecendo indícios, pistas para uma formulação; é por esta razão que Eco define a obra aberta como um *campo de possibilidades*, ou seja, como algo cujo limite tende para infinito (desordem), não o sendo devido à composição de que parte, ou estrutura (ordem).

“(…) cada um vai conseguindo estabelecer a sua relação entre as partes da exposição. (...) isso é muito mais possível porque não damos pistas em demasia sobre o que são aquelas coisas que as pessoas estão a observar. Eu sei que pode irritar muita gente (...) mas por outro lado suscita esse outro esforço mais intenso de relação entre quem observa e o que está a ser observado.” (José Mateus em Mateus, J., N., 2013, p.110).

Este comentário de José Mateus acerca da apreensão do Gabinete de Curiosidades deixa transparecer a intencionalidade dos autores do projecto de integrar o factor incerteza, ou indeterminação, na sua percepção. Através deste dispositivo, os projectos podem ser lidos de inúmeros modos, sendo a história de cada um, cujos episódios são retratados por intermédio das maquetes, uma narrativa composta por cada sujeito. Os vários níveis de significação garantem que de qualquer leitura se extrai algo da exposição, inclusive algo diferente de cada vez, o que também incita à reflexão; uma observação global permite ficar com uma noção do que é o método de trabalho que orienta a actividade do atelier, sendo esta a mensagem mais concreta e objectiva, apesar de geral, passível de ser extraída; uma aproximação mais atenta relaciona elementos entre si, encontrando um sentido para as experiências projectuais, conjecturando avanços ou recuos, formulando hipóteses sobre a morte e a sobrevivência de uma ideia particular na vida de um projecto; outra mais atenta pode dar-se conta de um anacronismo nas obras iniciais e da sua recente reapropriação. Cada extracto adiciona informação e aumenta as possibilidades de leitura do todo expositivo.

Num nível mais profundo de apreensão, quando em relação com o Cinema e o Atlas, a narrativa complexifica-se sofrendo o campo de possibilidades uma expansão; cada um trata de uma dimensão diametralmente oposta do projecto de arquitectura, não exclusivas mas complementares: a física, da experiência, e a nocial, do pensamento. A infinidade de ligações que podem ser estabelecidas, numa primeira instância dentro

do Atlas e noutra entre o Atlas, o Gabinete de Curiosidades e o Cinema, testemunham a quantidade de informação subjacente a um discurso orientado mas não conclusivo; o curador embebe a exposição de um certo grau de ambiguidade, em desproveito de uma mensagem sua autoral clara e judicativa, mas em proveito da inclusão de mais informação e consequente potenciação de mais e diversificadas hipóteses. A interpretação do curador e o seu posicionamento crítico face à prática arquitectónica retratada lançam as linhas orientadoras da exposição e as subsequentes leituras. Deixando sempre em aberto o modo e quais as ligações possíveis de estabelecer, a atmosfera da exposição impõe-se como a ordem necessária e através da qual o curador expressa a sua visão; bem como o meio, ou a ambiência, em que a informação chega ao visitante, conduzindo deste modo, mas não determinando, a mensagem que cada um compõe com essa informação – a sua interpretação.

Esta abertura desejada na exposição ARX Arquivo/Archive estaria comprometida caso se tivesse optado pela existência da já referida folha de sala, com uma tabela explicativa dos conteúdos da exposição. Esta iria funcionar como uma espécie de guia de visita, numa viagem que se quer sem mapa, um pouco como estudar poesia através de manuais escolares. As interpretações seriam interditas ou determinadas, passando a haver um modo certo (e um errado) de ler a exposição, diminuindo assim a informação potencialmente contida na obra, e anulando definitivamente o valor e autonomia do visitante enquanto agente e construtor de significados.

Numa exposição aberta o público é definitivamente activo, sendo indispensável a sua reflexão e exercício de escolhas para a construção de conexões que dêem sentido ao conteúdo e signifiquem o todo da exposição: “the viewer can (indeed, must) choose his own points of view, his own connections, his own directions, and can detect, behind each individual configuration, other possible forms that coexist – while excluding one another in an ongoing relationship of mutual exclusion and implication.” (Eco, 1962, p.86). Terry Smith faz referência a uma ideia semelhante, que considera ser a directriz que começa a orientar a prática expositiva: “Less obvious in the discourse as yet, but equally important for the future, are issues such as rethinking spectatorship, engaging viewers as co-curators.” (Smith, 2012, p.22).

A exposição ARX Arquivo/Archive, bem como a Trienal de Arquitectura de Lisboa 2013, demonstram uma voluntariedade neste sentido, de reequacionar o papel da audiência, descartando a noção do espectador como elemento passivo na mensagem da exposição. Como Umberto Eco aponta, são inúmeras as ocasiões ao longo da História em que novos modelos artísticos alteram significados de formas, conceitos estéticos, e consequentemente o modo como percebemos e apreciamos a realidade. Ambas as exposições incitam a essa mudança, cada uma na sua medida. A Trienal, com um modelo de participação e interactividade aplicado à curadoria de arquitectura, ao relacionar-se de forma directa com a cidade e o espaço público, e apelando a uma audiência muito alargada, concretiza com ela um contacto efectivo, indubitavelmente profícuo na expansão de perspectivas a que se propõe. Na sua condição monográfica,

a exposição da ARX estabelece um diálogo franco com o observador, e não o tratando de modo condescendente, como tantas vezes acontece numa exposição, disponibiliza o pensar dos arquitectos sem mediações; assim, aspira também a ter consequência na construção da relação do sujeito com a arquitectura, na medida expressa por Jean-Louis Cohen:

“Exhibiting is nothing other than exposing, unveiling architecture. Revealing the mystery of invention through the presentation of the architects’ way of thinking and professional techniques is not only a matter of knowledge. If a better understanding of design strategies and their arcane procedures doesn’t suffice to transform citizens into architects, it might contribute to the construction of their position in the dialogue with architecture, and hence allow them to exert their rights as urbanites and inhabitants.” (Cohen, 2009, p.69).

Numa última nota acerca da abertura da ARX Arquivo/Archive, é de salientar a ideia dos autores de que “há qualquer coisa na noção de arquivo que não supõe a sua leitura completa.” (Nuno Mateus em Mateus, J., N., 2013, p.110), e a sua ressonância na de Umberto Eco, que considera que um conhecimento incompleto da obra é necessário à sua compreensão. O conceito de arquivo pressupõe de facto uma continuidade, que garante a sua permanente actualização e portanto alteração. Fosse o arquivo actualizado em tempo real, a exposição estaria em permanente mutação, constituindo-se assim não só como uma obra aberta, mas como uma *obra em movimento*. No caso de vir a ser itinerante, será isto mesmo: dentro da mesma estrutura e princípios orientadores, com uma linguagem reconhecível, os seus conteúdos podem mudar, aumentar ou especificar-se, em qualquer uma das três dimensões do arquivo; suponha-se uma exposição sobre casas: tanto o Gabinete de Curiosidades, o Atlas e o Cinema se podem adaptar à particularidade do tema, mantendo a sua linguagem e informando-se mutuamente. Sendo sempre uma exposição ARX Arquivo/Archive, pode, de cada vez que é montada, ser uma exposição diferente, como um móbile de Alexander Calder é outro, em termos absolutos, sempre que nos deslocamos ou mantendo-nos estáticos algo lhe toca, alterando a sua configuração.

“Como o Mário bem sabe, tal como num concerto em que acrescenta uma variação sobre uma música, na composição de uma casa podemos sempre ir mais longe. No entanto, os prazos ou a convicção de um momento obrigam-nos a levar a nossa obra ao estado sólido, a ‘congelar’ a nossa composição, a assumir que ‘ela é assim’.” (José Mateus para a capa do disco *Espaço* de Mário Laginha Trio; em Mateus, 2007).

A exposição pode ser para a arquitectura o que o concerto é para a composição original; sem a obrigatoriedade de se apresentar num estado conclusivo, é livre de experimentar variações, acrescentos, explorar ideias que ficaram apenas indiciadas, especificar um aspecto particular da obra, ou articula-la com temas de outros compositores e com temas que a inspiraram. Um campo efémero de possibilidades.



05

---

CONSIDERAÇÕES FINAIS

## 5.1. SOBRE OS OBJECTIVOS

A presente dissertação tinha como objectivo reflectir sobre a exposição de arquitectura, uma prática cada vez com mais expressão, tanto no campo específico da arquitectura, como num meio sociocultural mais abrangente.

Com este estudo pretendia-se compreender o papel da exposição enquanto produção arquitectónica e cultural, e explorar o seu potencial como instrumento mediador e de contacto entre o público e a arquitectura.

O estudo seguiu uma lógica de aproximação à exposição, ou seja, inicia-se com o enquadramento histórico, que fornece uma breve análise descritiva do passado, passando depois para o exame do presente, que se particulariza progressivamente, desde o contexto até à essência e caracterização da exposição, após a qual se analisa a experiência de uma exposição real.

O primeiro momento de pesquisa focou-se nas condições em que decorre a prática expositiva, tendo em consideração as suas origens e desenvolvimento, bem como as particularidades do contexto cultural e disciplinar actual e os desafios relacionados com o material expositivo. Esta aproximação inicial permitiu desmistificar algumas pressuposições acerca da exposição de arquitectura, que ao reduzirem a exposição à simples mostra de projectos não tinham em conta a dimensão curatorial que determina essa mostra, pela intencionalidade do autor do projecto expositivo, eliminando assim o seu potencial enquanto instrumento de crítica, meio de expressão e partilha com o público.

A incursão histórica tornou evidente a estreita relação que a exposição de arquitectura tem vindo a ter, desde que surgiu, com os acontecimentos que marcaram a História, tal como se consegue ler na própria arquitectura uma evolução paralela com o resto do desenvolvimento humano. Sendo a exposição uma expressão dos seus autores e assim dos valores do seu tempo, é apenas expectável que esta relação se manifeste de forma clara, dado que marca momentos de contacto entre a especialidade da disciplina e o seu lugar numa cultura ou sociedade.

Verificou-se que a exposição foi tendo inúmeros objectivos, e desempenhou inúmeros papéis além da simples mostra de obra construída; desde a apresentação de projectos sem perspectivas de serem construídos, à utilização da exposição como mote para a reabilitação urbana; desde a celebração ideológica, à contestação e crítica; desde a experimentação de ideias inovadoras, à consolidação da memória. Também os conteúdos e o modo de expor variam consoante o propósito da exposição e intenção do seu autor.

Esta estreita relação que a exposição tem com o tempo e o lugar em que é produzida confirma o seu carácter enquanto expressão cultural, e encontra-se presente ainda hoje, como se verifica na contextualização e caracterização da prática contemporânea.

A multiplicidade de formas que a exposição assume actualmente é um reflexo das condições profissionais e dos desenvolvimentos, mutações e novas formas que o *fazer arquitectura* vai adquirindo. Sendo uma área deveras vasta e em expansão, requereu uma abordagem geral transversal, sendo o estudo da exposição aprofundado através de uma das suas valências, a exposição monográfica. Considerando a complexidade desta tipologia expositiva, ela afigura-se como um caso relevante, dado que permite examinar as relações entre todos os agentes do projecto expositivo; arquitectos autores interagem com curadores, e ambos com o espaço e os objectos, colaborando para construir uma estrutura de uma narrativa legível ao público.

O aprofundamento da caracterização e investigação acerca da exposição foi efectuado através da análise do caso de estudo, que providenciou um complemento à abordagem teórica, com inputs resultantes da experiência da exposição ARX Arquivo/Archive. Por sua vez, o contacto directo com os agentes envolvidos na produção da exposição, bem como com os que posteriormente a percebem, constituiu-se como uma fonte de informação e ponto de partida inestimável para a reflexão acerca do acto de expor arquitectura.

Enquanto momento de cruzamento entre os conhecimentos bibliográficos e a participação na exposição ARX Arquivo/Archive, o estudo de caso possibilitou uma compreensão mais clara da natureza e do potencial da exposição contemporânea de arquitectura, do seu cariz profundamente público, não só em termos de visitaçã, mas das intenções dos autores em relação àquele momento de contacto, que pretendem colaborativo e plural em interpretações. Concluiu-se assim que a exposição não se limita à apresentação de um conjunto de objectos, aproximando-se mais da apresentação de um conjunto de estímulos, sugestões subtis mas polarizadas, que pretendem contribuir para que o sujeito monte a sua própria memória descritiva da obra exposta.

Apoiando-se nas conclusões da pesquisa teórica e prática, e como se quer num ensaio, foi enunciada uma leitura que é simultaneamente um modo de ler a exposição de arquitectura; partindo do estudo da obra de Umberto Eco *Opera Aperta*, esta hipótese põe em evidência o potencial da exposição enquanto meio de expressão autoral não determinista, ou seja, uma obra que sendo o produto do seu autor abarca múltiplas leituras, e constitui-se como um estímulo à reflexão sobre arquitectura, e assim um espaço de partilha e diálogo.

## 5.2. POSSÍVEIS DESENVOLVIMENTOS

Como foi possível constatar, a curadoria de arquitectura é uma prática em expansão, inclusive uma prática que começa a ensaiar a sua autonomia disciplinar e epistemológica. Mantendo sempre uma relação estreita com a produção arquitectónica convencional, esta dissertação constitui-se como uma aproximação à teorização da exposição de arquitectura que se articula com essa produção. Dada a extensão limitada deste estudo, muitos aspectos ficaram por explorar, nomeadamente o passado da actividade expositiva, que tanto tem a dizer e tanto influenciou o desenvolvimento da Arquitectura em si, especialmente no movimento moderno, em que as exposições foram projectos seminais de inovação e maturação para diversos arquitectos.

Considerando a multiplicidade de formas que a exposição pode assumir, os objectivos a que se propõe e os contextos em que pode ser elaborada, uma análise centrada num caso específico ou num tipo particular de exposição não dá conta de toda a diversidade existente, sendo indispensáveis exercícios semelhantes que contribuam para uma melhor compreensão desta prática, e conseqüentemente para melhorar a sua concretização, tirando proveito das suas mais-valias enquanto meio de experimentação e comunicação.

A hipótese da exposição como obra aberta foi introduzida neste estudo como uma proposição teórica, que responde à problematização do assunto tratado nesta dissertação, podendo contudo constituir-se como uma abordagem prática à exposição de arquitectura. De facto, encarar a exposição como uma obra aberta permite superar algumas barreiras, nomeadamente a comunicação com o público, problema apontado por diversos curadores, devido à dificuldade de transmissão da mensagem precisa que o autor deseja comunicar ao visitante através da exposição; o grau de complexidade inerente à arquitectura, e de abstracção de alguns dos conceitos com que a mesma lida, contribuem para que a visão do curador não seja explícita e clara na exposição. A exposição dita aberta não só reconhece a inverosimilhança da comunicação unívoca, como tira proveito dessa impossibilidade, valorizando a capacidade de cada sujeito interpretar a obra que experiencia e aceitando cada interpretação como enriquecedora da própria obra.



### 5.3. NOTA CONCLUSIVA

Além da relação produtiva que estabelece com o público, a exposição é um projecto de arquitectura que se pode visitar, nunca sujeito à verdadeira conclusão como o que se torna obra, constituindo-se como um espaço que pode ser usado não só para revelar aspectos subjacentes à forma arquitectónica materializada, mas também para explorar hipóteses, muitas inevitavelmente abandonadas pelo carácter finito do projecto de arquitectura convencional.

Não é demais reforçar o potencial da exposição como um espaço aberto à crítica e à reflexão, motivando simultaneamente a sensibilização em relação à produção arquitectónica e assumindo um papel social, de incentivo ao espírito crítico, através da recusa da transmissão passiva de conhecimento disfarçado de verdade inequívoca, que contamina os sistemas de educação e comunicação correntes.

A arquitectura é demasiado complexa para se conter numa verdade, e constrói-se como uma prática essencialmente crítica; é desta característica que resultam a multiplicidade de respostas possíveis a um programa, todas diferentes entre si, desde há milhares de anos e para sempre, acompanhando o desenvolvimento civilizacional. É com a mesma criticidade que deve ser estudada e interpretada, sendo que a exposição, pela partilha de conceitos estruturantes com a arquitectura, pela sua experiência corpórea e intensa ligada a efemeridade do evento – e por outras tantas valências já referidas –, se afigura como um meio de grande interesse, consequência e desafio para o fazer.

Pensar a exposição de arquitectura como uma obra aberta implica aceitar a subjectividade como característica inalienável da sua concepção e percepção; valorizar diferentes leituras, não na esperança que conduzam à mesma solução, mas precisamente porque se contradizem, complementando-se para gerar novas perspectivas que enriquecem a significação da exposição, e consequentemente da arquitectura retratada. Este modelo reflecte ainda o pensamento contemporâneo, que reconsidera o papel do espectador, valorizando abordagens que incentivem o seu envolvimento – neste caso intelectual. Afirmando-se como uma obra que estimula a reflexão e o exercício da crítica, a exposição de arquitectura é, quando de natureza aberta, um espaço democrático para a vivência e reflexão sobre a arquitectura enquanto produção técnica e cultural.



06

---

BIBLIOGRAFIA

- Acciaiuoli M., 1998. *Exposições do Estado Novo : 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ARX Portugal, Levrat, F., 1993. *Uma Segunda Natureza – ARX Portugal*. Lisboa: Editorial Blau.
- ARX Portugal, Mourão, J. A., 1993. *Realidade - Real*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- ARX Portugal, Tavares, G. M., 2012. *Brick is Red*. Lisboa: ARX Portugal Arquitectos.
- Baeza, A. C., 2013. *Principia Architectonica*. Traduzido do espanhol por E. Penelope e H. R. Francis. Madrid: Maireia Libros. Disponível em: <[http://oa.upm.es/14904/1/CAMPO-BAEZA\\_PRINCIPIA\\_eng-ed2.pdf](http://oa.upm.es/14904/1/CAMPO-BAEZA_PRINCIPIA_eng-ed2.pdf)> [01.09.2013].
- Bandeira, P., 2007. *Arquitectura como imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Tese de Doutoramento. Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.
- Bandeira, P., 2009. Interessa-me a crítica comprometida com o momento. Entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa. *Arquitectura e Arte*, 71/72, pp.96-97.
- Baptista, L. S., 2013a. *ARX Arquivo/Archive*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Baptista, L. S., 2013b. *Ciclo de Conferencias Contentor e Conteúdo: intersecções entre Museologia e Arquitetura: A curadoria como processo: 3 exemplos*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://ctchannel.tv/video/40>> [30.07.2013].
- Benjamin, W., 1931. *Little History of Photography*. Traduzido do alemão por R. Livingstone., 1999. Cambridge: Harvard University Press. Disponível em: <<http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/benjamin-little-history-of-photography.pdf>> [29.08.2013].
- Bergdoll, B., 2013a. *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750: Framed and Hung: Architecture in Public from the Salon to the French Revolution, Part 1*. Washington: National Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/mellon-bergoll1.html>> [10.08.2013].
- Bergdoll, B., 2013b. *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750: In and Out of Time: Curating Architecture's History, Part 2*. Washington: National Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/mellon-bergoll2.html>> [10.08.2013].

- Bergdoll, B., 2013c. *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750: Not at Home: Architecture on Display from World's Fairs to Williamsburg, Part 3*. Washington: National Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/mellon-bergoll3.html>> [11.08. 2013].
- Bergdoll, B., 2013d. *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750: Better Futures: Exhibitions between Reform and Avant-Garde, Part 4*. Washington: National Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/mellon-bergoll4.html>> [11.08. 2013].
- Bergdoll, B., 2013e. *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750: Conflicting Visions: Commerce, Diplomacy, and Persuasion, Part 5*. Washington: National Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/mellon-bergoll5.html>> [12.08. 2013].
- Bergdoll, B., 2013f. *The Sixty-Second A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Out of Site in Plain View: A History of Exhibiting Architecture since 1750: Architecture and the Rise of the Event Economy, Part 6*. Washington: National Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/mellon-bergoll6.html>> [12.08. 2013].
- Betsky, A., Kipnis, J., Migayrou, F., Riley, T., Rosa, J., 2005. Exhibiting architecture, The Praxis Questionnaire for Architectural Curators. *Praxis: Journal of writing and building*. Disponível Em: <[http://www.anamiljacki.com/wp-content/content/Article\\_Praxis7.pdf](http://www.anamiljacki.com/wp-content/content/Article_Praxis7.pdf)> [09.09.2013].
- Bismarck, B., 2011. Curatorial Criticality. *On Curating*, 9, p.19-23. Disponível Em: <[http://www.on-curating.org/documents/oncurating\\_issue\\_0911.pdf](http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0911.pdf)> [13.09.2013].
- Bourdieu, P., 1993. *The Field of Cultural Production*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Bourriard, N., 1998. Relational Aesthetics. Em: C. Bishop, ed. 2006. *Participation*. Londres: Whitechapel, pp. 160-171. Disponível em: <<http://uncopy.net/wp-content/uploads/2012/04/bishop-participation.pdf>> [13.09.2013].
- Caldeira, M., 2013. As Outras Práticas da Arquitetura. *Jornal Arquitectos*, 247. Disponível em: <<http://www.jornalarquitectos.pt/as-outras-praticas-da-arquitetura/>> [09.09.2013].

- Carter, J., 2012. Architecture by design: Exhibiting Architecture Architecturally. *Media Tropes*, III (2), pp.28-51. Disponível em: <<http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/16888>> [30.08.2013].
- Chabard, P., s. d. The outlook tower as an anamorphosis of the world: Patrick Geddes and the theme of vision. *Journal of Generalism & Civics*. Disponível em: <[http://hodgers.com/mike/patrickgeddes/feature\\_eleven.html](http://hodgers.com/mike/patrickgeddes/feature_eleven.html)> [11.08.2013].
- Chan, C., 2010. *Exhibiting architecture: Show, don't tell*. Domus. Disponível em: <<http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html>> [04.05. 2013].
- Cohen, J. 2009. Exhibitionism and its Limits, *icamprint* 03, pp.64-69. Disponível em: <[http://www.icam-web.org/data/media/cms\\_binary/original/1347554632.pdf](http://www.icam-web.org/data/media/cms_binary/original/1347554632.pdf)> [30.08.2013].
- Colomina, B. 2010. Media as Modern Architecture. *Exit*, 37, pp.128-144.
- Colomina, B., 1987. *Le Corbusier and Photography*. Massachusetts: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3171032?origin=JSTOR-pdf>> [29.08.2013].
- Colomina, B., 1988. Architectureproduction. Em: K. Rattenbury, ed. 2002. *This Is Not Architecture*. Oxon: Routledge, pp. 207-221.
- Colomina, B., 1992. The Split Wall: Domestic Voyeurism. Em: B. Colomina, ed. 1992. *Sexuality and Space*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, pp.73-130.
- Colomina, B., 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Massachusetts: The MIT Press.
- Cooke, C., 2002. Iconic Pictures: Vladimir Tatlin, Monument to the Third International. Em: K. Rattenbury, ed. 2002. *This Is Not Architecture*. Oxon: Routledge, pp. 78-83.
- Costa, A. P., 2009. *A Arquitetura em exposição*. Tese de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Davidson, C. ed., 2010. *Log 20. Curating Architecture*. Nova Iorque: Anyone Corporation.
- Davidson, S., Rylands, P., 2004. *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The story of art of this century*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications.
- Denoël, C., s. d. *Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. 1643-1945: L'histoire par l'image. Disponível em: [http://www.histoire-image.org/site/etude\\_comp/etude\\_comp\\_detail.php?i=117](http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=117)> [17.08.2013].

- Drabble, B., 2012. Voices in the Exhibition. *On Curating*, 15, pp.13-17. Disponível em: <[http://www.oncurating-journal.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue15.pdf](http://www.oncurating-journal.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue15.pdf)> [13.09.2013].
- Eco U., 1962. *The Open Work*. Traduzido do italiano por A. Cancogni., 1989. Cambridge: Harvard University Press. Disponível em: <<http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/benjamin-little-history-of-photography.pdf>> [20.09.2013].
- Feireiss, K. ed., 2001. *The Art of Architecture Exhibitions*. Roterdão: NAI Publishers.
- Figueira, J., 2013. Cemitério de Arquitecturas. *Público*, 02, Agosto, 2013, p.26. Disponível em: <[http://issuu.com/fundacaoculturaldebelem/docs/arx\\_cr\\_tica\\_publico](http://issuu.com/fundacaoculturaldebelem/docs/arx_cr_tica_publico)> [25.08.2013]
- Fowle K., 2007. *Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today*. Disponível em: <[http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle\\_Kate.pdf](http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf)> [14.09.2013].
- Gadanhó, P., 2007. Expor a Arquitectura: Mediações de uma Profissão em Transformação. Em: F. M. Pereira coord., 2007. *Exposições. Diferentes Perspectivas*. Porto: Setepés, pp.128-152.
- Gadanhó, P., 2009. *Três Parábolas Mediáticas*. Shrapnel contemporary. Disponível em: <<http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/?s=par%C3%A1bolas+medi%C3%A1ticas>> [26.08.2013].
- Gadanhó, P., 2010. *On Curating Architecture As Critical Practice*. Shrapnel contemporary. Disponível em: <<http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/on-curating-architecture-as-critical-practice/>> [26.08.2013].
- Gadanhó, P., 2011. *Salon des Refusés #01*. Shrapnel contemporary. Disponível em: <<http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/2011/05/25/salon-des-refuses-01/>> [26.08.2013].
- Glancey, J., 2006. *Young fogeys to the rescue!* The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jan/09/architecture.communities>> [15.08.2013]
- Grande, N., 2005. *Arquitectura e Não*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Gregotti, V., 2004. *Território da Arquitectura*. São Paulo: Perspectiva.
- Hill, J., 2002. Iconic Pictures: Mies van der Rohe, photos of the original Barcelona Pavilion. Em: K. Rattenbury, ed. 2002. *This Is Not Architecture*. Oxon: Routledge, pp. 86-89.

- Johnson, P., Wigley, M., 1988. *Deconstructivist Architecture*. Disponível em: <<http://ahameri.com/cv/Courses/CU/Arch%20in%20Theory/Deconstructive%20Arch.pdf>> [16.08.2013].
- Jornal Arquitectos, 2013. Combate e tática. Editorial. *Jornal Arquitectos*, 247. Disponível em: <<http://www.jornalarquitectos.pt/editorial-2/>> [09.09.2013].
- Jorquera, A., J. coord., 2009. *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Kipnis J., s.d. Dear Paula. Em C. Davidson, ed. 2010. *Log 20. Curating Architecture*. Nova Iorque: Anyone Corporation, pp.85-98.
- Laberge, M. E., 2012. Communiquer l'Architecture par le Média Exposition. *Media Tropes*, III (2), pp.82-108. Disponível em: <<http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/16888>> [30.08.2013].
- Lafore, B., Barat, S. M., 2010. The Anxious Spectators of Architecture. *Palais*, 11, pp.77-79.
- Lefebvre, H., 1974. *The Production of Space*. Traduzido do francês por D. N. Smith., 1991. Massachusetts: Blackwell Publishing. Disponível em: <[http://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/lefebvre\\_production\\_space.pdf](http://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/lefebvre_production_space.pdf)> [08.09.2013].
- Leich, N., 2002. *Wallpaper\** person: notes on the behaviour of a new species. Em: K. Rattenbury, ed. 2002. *This Is Not Architecture*. Oxon: Routledge, pp. 231-243.
- Levy, A., Menking, W., 2011. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. Slought Foundation. Disponível em: <<http://architectureondisplay.org/publications.php>> [06.09.13]
- Mateus, J., 2007. *Outras Harmonias*. ARX. Disponível em: <<http://www.arx.pt/en/texts/404-outras-harmonias>> [20.09.2013]
- Mateus, J., Mateus, N., 2002. Uma natureza própria. Entrevista por P. Jordão e R. Mendes. *Revista Nu*, 2, pp.10-17. Disponível em: <<http://arquivonu.blogspot.pt/2009/08/02-lugares.html>> [06.08.2013].
- Mateus, J., Mateus, N., 2006. A estranheza é um dos graus de intensidade do familiar. Entrevista por L. S. Baptista e M. Ventosa. *Arquitetura e Arte*, 39, pp.16-23.
- Mateus, J., Mateus, N., 2013. *ARX em Exposição*. Entrevista por R. Santos. Lisboa, 9 de Julho de 2013. Transcrição disponível em anexo, pp.107-115.



- Mateus, N., 2011. ARX, Model Thinking: Taxonomy and Operativity of an Architectural Process. *Revista Lusófona de Arquitectura e Educação*, 5, pp.571-09. Disponível em: <<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2044/2044.pdf?sequence=1>> [10.09.2013].
- Melâneo, P., 2013. Da Realidade-Real ao Arquivo: duas décadas de obra de ARX-Portugal. *Arquitetura e Arte*, 107, pp.126-127.
- MoMA, 1972. *Italy: The New Domestic Landscape*. Nova Iorque: MoMA. Disponível em: <[http://www.moma.org/docs/press\\_archives/4824/releases/MOMA\\_1972\\_0053\\_46X.pdf](http://www.moma.org/docs/press_archives/4824/releases/MOMA_1972_0053_46X.pdf)> [16.08.2013].
- Moneo, R., 2004. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*. Massachusetts: The MIT Press.
- Moreira, I., 2013. *Ciclo de Conferencias Contendor e Conteúdo: intersecções entre Museologia e Arquitetura: Da curadoria em rede à montagem da exposição*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://ctchannel.tv/video/32>> [09.09.2013]
- Obrist, H. U., 2008. *A Brief History of Curating*. Zurique : JRP Ringier.
- O'Dorothy, B., 1999. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. São Francisco: University of California Press.
- OMA, 2004. *Content*. Colónia: Taschen.
- OMA, 2011. *OMA/Progress, UK, London, 2011*. Disponível em: <<http://www.oma.eu/projects/2011/oma-progress>> [30.09.2013].
- O'Neil, P., 2007, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. Chicago: Intellect. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/26229708/ONeill-Paul-The-Curatorial-Turn>> [10.09.2013].
- Pagnacco, C. coord., 2010. *People Meet in Architecture: Biennal Architettura 2010*. Veneza: Fondazione La Biennale di Venezia.
- Pestana, M., 2011. *Arquitetura comissária: todos a bordo # the auction room*. Artcapital. Disponível em: <<http://www.artcapital.net/opiniao-109-mariana-pestana-arquitetura-comissaria-todos-a-bordo-the-auction-room>> [24.05.2013].
- Planning and Investing in Cities, 2012. *Architecture, the Mass Media, and the Transmission of Culture*. Disponível em: <<http://investingincities.com/architecture-mass-media-transmission-culture/>> [02.05.2013].

- Rancière, J., 2009. *The Emancipated Spectator*. Londres, Verso.
- Rattenbury, K. ed., 2002. *This Is Not Architecture*. Oxon: Routledge.
- Ros, C., 2011. *A Conversation on Curating with Carson Chan*. Berlin Art Link. Disponível em: <<http://www.berlinartlink.com/2011/03/03/carson-chan/>> [06.05.2013].
- Rudofsky, B., 1964. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. Nova Iorque: Museum of Modern Art. Disponível em: <[http://afon152011.files.wordpress.com/2011/09/architecturewithoutarchitects\\_sm.pdf](http://afon152011.files.wordpress.com/2011/09/architecturewithoutarchitects_sm.pdf)> [15.08.2013]
- Samain, E., 2011. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, 17, pp.29-51. Disponível em: <[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis\\_17 EDI\\_Mnemosyne.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17 EDI_Mnemosyne.pdf)> [02.08.2013]
- Santos, E. S., 2013. “Mnemosyne” de uma nota só. *Jornal Arquitectos*, 247, pp.160-163. Disponível em: <<http://www.jornalarquitectos.pt/mnemosyne-de-uma-nota-so/>> [27.08.2013]
- Sardo, D., 2013. *Ciclo de Conferencias Contentor e Conteúdo: intersecções entre Museologia e Arquitetura: Curadoria de arquitetura feita por não arquitectos*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://ctchannel.tv/video/38>> [09.09.2013].
- Schwarzer, M., 2004. *Zoomscape*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Scott F. D., s. d. Operating Platforms. Em C. Davidson, ed. 2010. *Log 20. Curating Architecture*. Nova Iorque: Anyone Corporation, 65-70
- Smith, T., 2012. *Thinking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International.
- Staniszewski, M. A., 2001. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: The MIT Press.
- Stevens, G., 1998. *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*. Massachusetts: The MIT Press.
- Tavares, G. M., 2012. Enciclopédia 1-2-3. Lisboa, Relógio de Água Editores.
- Tostões, A., 1997. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

- Tostões, A. ed., Becker, A., Wang, W., 1998. *Portugal: Arquitectura do Século XX*. Munchen, New York, Frankfurt, Lisboa: Prestel / Deutsches Architektur-Museum / Portugal-Frankfurt 97
- Tostões, A., 2007. Portugal: Arquitectura do século XX. Em: F. M. Pereira coord., 2007. *Exposições: Diferentes Perspectivas*. Porto: Setepés pp.121-127.
- Urbach, H., 2010. Exhibition as Atmosphere. Em C. Davidson, ed. 2010. *Log 20. Curating Architecture*. Nova Iorque: Anyone Corporation, pp.11-17.
- Ursprung, P. ed., 2002. *Herzog & de Meuron: Natural History*. Montreal: Canadian Centre for Architecture.
- Vieira, A. S., 2009. *01 Textos*. Porto: Civilização Editora.
- Walter, G., 1919. *Manifesto*. Bauhaus. Disponível em: <<http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest>> [16.08.2013].
- Warburg, A., Brink, C. ed., Warnke, M. ed., 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Watson, F., s.d. *Beyond Art, The Challenge of Exhibiting Architecture*. D\*Hub. Disponível em: <<http://www.dhub.org/beyond-art-the-challenge-of-exhibiting-architecture/>> [25.08.2013].
- Webster, H., 2011. *Bourdieu for Architects*. Oxfordshire: Routledge
- Weissenhofsiedlung, s.d., *Werkbundsiedlung 1927*. Disponível em: <<http://www.weissenhof2002.de/english/weissenhof.html>> [16.08.2013].
- Wolf, C., 2006. *Lose the Building: Systems Theory, Architecture, and Diller+Scofidio's Blur*. Project Muse. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/pmc/v016/16.3wolfe.html>> [19.08.2013].
- Zaugg, R., 1995. *Une Exposition*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Zevi, B., 1979. *Architecture in Nuce: Uma Definição de arquitectura*. Lisboa: Edições 70.



07

---

ANEXO: ENTREVISTA ARX

## ARX EM EXPOSIÇÃO

ENTREVISTA A JOSÉ E NUNO MATEUS, 9 DE JULHO DE 2013

**Que exposições vos marcaram mais, nomeadamente no início da vossa carreira, há alguma que tenha sido importante?**

**Nuno Mateus:** Claramente uma do Alvar Aalto na Gulbenkian. Não sei precisar a data, mas ver aqueles desenhos todos, maquetes, e obviamente as obras que já conhecia, mal, mas que passei a conhecer melhor. Essa terá sido a que me marcou no princípio.

**José Mateus:** A mim também foi essa. É preciso também perceber que nessa altura não havia praticamente exposições de arquitectura. Ou havia muito fraquinhas, muito pouco documentadas. Essa foi de facto, na nossa infância profissional, uma exposição chave. Lembro-me do Luís Conceição Silva, na Sociedade Nacional de Belas Artes, aliás temos citadas palavras dele no catálogo, onde ele diz que não tinha trabalho nenhum quando abriu o atelier mas que estava sempre a fazer noitadas, sempre em stress porque inventava objectos, coisas para se manter ocupado e para expor numa montra que tinha no atelier. De facto entre essas duas, no início mesmo da nossa, ou da minha carreira, também confirmo que são as mais importantes.

**NM:** Eu em particular dessa exposição o que retenho como forte não são tanto os objectos finais, é justamente perceber – eu os objectos conhecia já – mas ver os desenhos, ver os ensaios, ver as pesquisas, ver como é que aqueles objectos são formulados, as dúvidas, as indecisões. Mais do que a ideia da exposição sobre a beleza dos edifícios, é a exposição sobre o raciocínio dos arquitectos para superar as dificuldades e chegar às soluções adequadas para os projectos.

**Isso leva-nos à próxima pergunta: como arquitectos, que questões consideram mais importantes quando se expõe arquitectura?**

**JM:** Primeiro tem que haver uma abordagem curatorial, com um conceito curatorial muito claro, que se identifique muito bem, porque de facto a arquitectura pode-se representar ou pode ser abordada nas exposições das maneiras mais diversas. Na maior parte dos casos, as exposições são sobre

representações de arquitectura: maquetes, desenhos, documentos que tenham que ver com todas as camadas históricas que um edifício contém, etc. Mas há outras abordagens que começam a ser muito comuns nos dias de hoje que são espaços que são vivenciados, construções que as pessoas habitam, e um dos casos onde isso vai ser visto é por exemplo na Trienal, no Carpe Diem, são espaços caracterizados, encenados, onde se pode até ficar de um dia para o outro, dormir lá, e podem acontecer coisas nesses espaços. Mas sobretudo o que interessa é essa clareza curatorial sobre o modo como se vai pegar nos temas possíveis da arquitectura. E fazê-lo muito bem, de uma forma competente. Eu já vi as duas maneiras serem bem abordadas. No nosso caso, nós estamos mais próximos, na exposição ARX Arquivo, de basear sobre as representações da arquitectura e as metodologias de composição da arquitectura. Depois temos sobre o vivenciar a arquitectura, nos filmes do Carlos Gomes, em que nós entramos, através do cinema, das imagens e das sonoridades, no que é habitar aqueles espaços. Mas a exposição é preponderantemente focada na composição da arquitectura e nas representações da arquitectura. Por exemplo a exposição dos Aires Mateus há uns anos atrás no CCB, propunha mais o habitar de grandes espaços, de grandes maquetes construídas de forma a que o observador se pudesse inserir dentro delas. Era um conceito diferente. Depois tinha uma série de maquetes de conceito, onde o acto de investigar e de procurar chegar a uma ideia não estava presente. Acho as duas exposições muito fortes mas com conceitos bastante diferentes. Acho que isto reforça a ideia de que tem que haver essa clarificação da abordagem curatorial, e depois tentar levá-la com bastante precisão e intensidade.

**NM:** Totalmente de acordo. Na realidade a arquitectura tem extraordinárias limitações à sua fiel tradução numa exposição dentro de um edifício, porque a arquitectura depende de múltiplas relações, sobretudo de interacção entre o interior e o exterior, e do seu posicionamento no contexto, do significado que tem no seu contexto particular. Isso são coisas que não se conseguem trazer, senão por vias manipuladas, outras, para dentro de museus. Não podendo ter a coisa verdadeira, teremos induções, construções mentais, como o Zé estava a dizer, e portanto aí há que ser muito rigoroso por esses caminhos e depois fazê-lo com essa intensidade, estou perfeitamente de acordo. Não é como por exemplo pintura,

que nós podemos levar para dentro do museu as peças objectivamente, ou como a escultura, em que podemos levar as peças verdadeiras e fruí-las na sua condição plena.

**JM:** Depois também há que perceber qual é o tema. E qual é a maneira mais certa de, ou uma maneira muito inteligente, forte e adequada para tratar um determinado tema. Depois há outra coisa, qual é o universo de gente que se espera que venha a visitar essa exposição. Com quem é que se comunica. Fora do âmbito dos serviços educativos direccionados para as escolas básicas onde é necessário um esforço muito grande, porque uma coisa é o entendimento de um adulto, outra coisa é o entendimento de um miúdo de 7 ou 8 ou 9 anos. Portanto quando se trata de preparar uma exposição para um público juvenil, já é preciso fazer um trabalho curatorial muito específico. Normalmente são os serviços educativos que preparam interfaces entre a exposição que está se calhar preparada para um público adulto, e esse público juvenil. Já vi exposições para público juvenil bastante interessantes. Quanto aos adultos, desconfio daquelas exposições que tratam os adultos como ignorantes, ou como pessoas pouco aptas para fazer um esforço para entenderem aquilo que é um mundo no qual não participam enquanto compositores. Acho que os adultos devem ser tratados como pessoas inteligentes e portanto acho que as exposições não devem fazer um esforço exagerado para serem entendidas pelos adultos não especializados em arquitectura. Até porque esse esforço de entender também é uma parte interessante da relação que uma pessoa tem com uma exposição; as coisas requerem da nossa parte um trabalho de decifração. Estas são as questões que se colocam nas exposições. Que abordagem curatorial, que tema, que forma para conseguir construir essa relação com as pessoas, como se passa a informação.

**No caso da exposição ARX Arquivo, o conceito expositivo, a abordagem curatorial é um pouco complexa. O público exterior à arquitectura, ou uma pessoa que não esteja dentro do tema, nomeadamente se não ler o folheto ou os textos de parede, não fica com uma ideia clara sobre o que é aquela exposição.**

**NM:** A um certo nível, é das exposições de arquitectura a que me recordo ser mais eficaz com as crianças. As crianças adoram e têm um prazer enorme em estar lá porque se relacionam de

uma maneira muito directa com a sua linguagem, e percebem claramente a dimensão evolutiva e a mudança de escala. Há ali uma narrativa interna que eles nessa sua disponibilidade que caracteriza muito as crianças, que por vezes não encontramos nos adultos, que consegue ser muito eficaz. Obviamente acho que a exposição arquivo tem vários níveis de codificação e descodificação possíveis. E um dos que tem seguramente é um nível directamente acessível a conhecedores e a não conhecedores independentemente da sua faixa etária e cultural, e isso parece-me interessante. Justamente não afunilar os sistemas de leitura num único extracto. Não dirigir demasiado para intelectuais ou especialistas ou gente de determinada faixa etária. Embora concorde, aquilo também não pretende dizer, seria redutor dizer o que é que faz a ARX, como é que faz a ARX, eu próprio não saberia colocar isso num espaço. Acho que aqueles 3 discursos – 2 dimensões, 3 dimensões e o cinema – abrem campos específicos e campos intersticiais onde o nosso raciocínio opera de forma caótica e se vai cosendo, ou vai permanecendo num, ou saltando para outro. No fundo o nosso pensamento é um pouco assim, um pouco difuso, incerto, procura aprofundamentos, depois complementaridades, é um raciocínio em espiral, espiral permanente, uma espiral que não se completa.

**JM:** houve uma discussão a dada altura sobre a questão das tabelas, se a exposição devia ter tabelas ou não, aquelas placas a dizer edifício tal, anos tais, a localização etc.. Foi uma discussão que houve e decidiu-se não se colocar essa identificação. Já há lá uma fotografia que tem escrito “onde é isto?” e eu gosto muito mais dessa fotografia agora do que quando ela não tinha essa coisa escrita. Porque de repente há ali uma expressão de uma relação crítica entre a pessoa que vê e quem lá expôs aquilo, que acho bastante interessante mesmo. Como acho muito interessante saber que muita gente levanta as tampas das caixas fechadas, já várias pessoas me disseram isso, e isso acho mesmo muito bom. Foi assumido que aquilo é um arquivo, e os arquivos não são normalmente preparados para um público chegar lá e entender tudo. Estão ali os objectos, encaixotados, abrem-se as tampas ou as gavetas e vamos espreitando e vendo o que é o arquivo da instituição A ou B ou do atelier A ou B. Mas a um certo nível aquilo é como se as pessoas entrassem no nosso atelier: que Atlas poderia ser estes nossos painéis metálicos: nós também não temos ali uma indicação a dizer que aquilo é

a mesquita de Córdoba, mas é a mesquita de Córdoba. Não identificamos, faz parte de um raciocínio possível sobre este projecto que está aqui ao lado. Tal como neste não estamos a indicar que é a versão A, B ou C, não precisamos de explicar porque se percebe que andamos aí a hesitar ou a ensaiar as várias possibilidades de abordagem. Aquele painel poderia ser o conjunto deste com os outros que temos lá dentro, onde vamos pondo as fotografias que tiramos, as imagens da escultura que vimos ou os esboços do projecto que estamos a fazer, portanto as pessoas entram ali no nosso mundo. Os desenhos são nossos, a maior parte deles, as fotografias a maior parte delas, de vez em quando há uma que é estranha, mas se está ali é porque de algum modo nos diz alguma coisa e se relaciona com o nosso trabalho. E se as pessoas olharem atentamente para a cronofotografia do Etienne Jules Marey ou para a Boîte en Valise do Marcel Duchamp e depois para as maquetes e para algumas maquetes conceptuais, vão descobrir rapidamente a associação entre as coisas. Ou se virem as fotografias dos naturalistas e olharem ao lado para as fotografias desta nossa sala cheia de maquetes, vão perceber aquela densidade e o acumular das coisas que em ambos os casos é familiar. Lá está, eu na altura não concordei que não existissem tabelas, ou uma lista ou uma folha de sala onde as pessoas pudessem ir vendo os números das caixas e assim, mas sou levado a admitir que aquela espécie de, não é mistério, mas o andar a pairar entre aquelas coisas todas e fazer esse esforço de entender e de ligar, acho que é um esforço interessante para as pessoas. Aquilo está ali porque aquilo pertence ao nosso mundo. E acho que se estiverem atentos percebem as relações entre as coisas.

**Ao ser preciso haver essa atenção e essa leitura pessoal da relação entre o Atlas e o Gabinete de Curiosidades, e mesmo entre elementos do Atlas onde há tantas associações possíveis, concordam que haverá tantas exposições Arquivo quantas pessoas a visitarem? Cada pessoa que o visitar fará a sua própria leitura do arquivo.**

**JM:** Se tu colocasses as tabelas e explicasses tudo muito bem explicadinho, diminuías muito as possibilidades de leitura. Canalizavas. Assim deixas as coisas a pairar, para cada um as apanhar e relaciona-las como bem entender e tiver disponibilidade mental e tempo.

**NM:** Eu diria até que vai haver tantas exposições Arquivo para a mesma pessoa, quantas as vezes que a pessoa lá for, o seu estado de alma, ou o tempo que tem para lá estar.

**JM:** Eu vejo pessoas que vão lá e vão por ali fora muito rapidamente. E vejo pessoas que ficam um tempo incrível e fotografam, e fotografam, é engraçado.

**NM:** O próprio texto crítico no JA diz que não é uma exposição para se ver numa vez apenas, achei interessante porque se deduz daquilo que se extraem experiências diferentes em alturas diferentes

**JM:** Aliás se vires os filmes estás logo lá 35 minutos, mais o tempo de mudar os phones, vá lá, 40 minutos ali só com os filmes. Se quiseres estar ali uma hora, depois 20 minutos dá para pouco, dá para irsvendo cuidadosamente o Atlas, e já não vês maquetes nenhuma. Mas há uma coisa que as pessoas conseguem sempre apreender, em termos metodológicos, naquilo que é o Gabinete de Curiosidades: conseguem, num fluir assim rápido ao longo daquilo tudo, apreender o essencial da metodologia. Depois se fizerem outra assim mais detalhadamente conseguem descobrir outras coisas. Dependendo das pessoas, dos mundos das pessoas, cada um vai conseguindo estabelecer a sua relação entre as partes da exposição. Depois há coisas que nós experimentamos num projecto e que voltamos a experimentar e fazer evoluir num projecto mais adiante, é uma coisa que já obriga a um olhar mais atento, mas descobre-se, e acho que isso é muito mais possível porque não damos pistas em demasia sobre o que são aquelas coisas que as pessoas estão a observar. Eu sei que pode irritar muita gente “mas porque raio é que isto não tem a porcaria de uma tabela?” mas por outro lado suscita esse outro esforço mais intenso de relação entre quem observa e o que está a ser observado.

**NM:** Eu diria que há qualquer coisa na noção de arquivo que não supõe a sua leitura completa. Há um *statment* sobre a disponibilidade das coisas para serem vistas desta vez ou de uma outra vez, e vi muita gente a visitar aquela exposição com um fim muito concreto em vista, por exemplo alunos de arquitectura que estão a fazer maquetes e que vão à procura de técnicas de acabamentos ou de construção de maquetes. Ou por exemplo miúdos que vão ver se hão-de fazer uma maquete em curvas de nível ou por triangulações e como é



que se faz efectivamente, e fotografam minuciosamente uma ou duas maquetes quando lá vão. E vão lá com fins muito concretos em vista. A exposição Arquivo é o enunciar de que as coisas existem, e estão enumeradas e estão disponíveis para leituras que serão objectivamente diferentes em alturas diferentes, por razões diferentes. Para mim um arquivo é isto, não é passar um dever ao visitante de ver exaustivamente tudo aquilo que ali está, porque o que ali está em boa parte, está por razões da sequência natural dos seus raciocínios, mas muitas não estão porque se perderam palavras das frases, e portanto o que há são evidências absolutamente residuais de processos interessantíssimos e alongados. Aquilo é um acto de salvaguarda, de enumerar, de tornar disponível, de preservar. E essa é uma dimensão que me parece extremamente importante num arquivo, quando penso: vou ao arquivo disto ou ao arquivo daquilo. Essa era muito a génese daquilo que nos motivava ao princípio; era de facto limpar isto, guardar cuidadosamente, colocar na ordem de raciocínio que elas serviram e disponibilizar para o advir.

**A exposição do Conhecimento dos Mares, apesar de não ser uma exposição de arquitectura, interessa-me precisamente por causa do contacto com o público, porque enquanto exposição, todo o projecto expositivo tinha que comunicar e tinha que transmitir informações objectivas para milhares de visitantes, pessoas de várias idades e nacionalidades.**

**JM:** Desde logo havia uma coisa ali que à partida era complexa: depositou-se uma ansiedade e uma expectativa naquela exposição, como na expo em geral. Aquilo era um esforço para a construção de uma parte da cidade, um show-off incrível, uma fase em que Portugal estava com um grande optimismo - era o bom aluno da União Europeia - na altura com Cavaco Silva como primeiro-ministro, e isto acabava por recair sobre nós, a expectativa de que íamos fazer coisas maravilhosas dentro daquelas exposições. E a nossa era uma das três principais, era a do pavilhão do Conhecimento dos Mares, do pavilhão de Portugal e do pavilhão do Futuro. Nas reuniões que fazíamos com os representantes da Expo, aparecíamos com soluções para cada sala, que correspondia digamos, a um capítulo de uma narrativa com vários capítulos, sobre o modo como o Homem se foi apropriando dos mares, apreendendo e acumulando conhecimento dobre os mares. Cada capítulo requeria um trabalho muito específico de

cenografia, de acomodação de conteúdos, de diálogo com os visitantes. Em termos metodológicos teve um impacto brutal no nosso atelier, não só pelo facto de que financeiramente nos arrasou, mas chegámos a fazer 20, 30, 40 maquetes para cada sala em termos de cenografia geral, e nós levávamos essas maquetes para as reuniões, muitas vezes eram todas rejeitadas e voltávamos numa reunião a seguir com mais maquetes. Ou seja, em termos de metodologia foi um momento no nosso atelier em que foi levada ao extremo a consolidação da metodologia que temos hoje. E se estivessem na exposição arquivo essas maquetes percebia-se logo, infelizmente desapareceram quase todas. As outras questões que se colocavam muito importantes era aquilo que já disseste, como é que se comunica a um público que vai passar ali a correr, por aqueles capítulos todos, e a um público que pode vir do Vietname, dos Estados Unidos ou do Japão etc., e não podemos estar a escrever nessas línguas todas. Em termos de grande dispositivo cenográfico, das peças que lá estão, de uma série de estímulos que nós inserimos através das sonoridades, das texturas, da luz, das formas dos cenários, as pessoas sem ler, simplesmente construindo uma relação háptica - óptica e táctil - com tudo aquilo, tinham que captar a um certo nível sobre o quê que se estava ali a falar naquela sala, naquele capítulo. Em termos de comunicação foi extremamente duro e extremamente importante. Para nós teve também um lado muito interessante que foi de reconhecimento das tecnologias da construção naval, que acabou por ser para nós também muito interessante como exercício até contaminador da nossa forma de desenhar e ver arquitectura. Acho que estas eram as questões-chave. Houve também uma que foi o trabalho em equipa. Tínhamos 18 especialidades, (hoje em dia isso já existe em projectos de arquitectura, mas na altura não existia, existiam 6 ou 7, 18 era uma enormidade), e fazer um trabalho com especialidades como construção naval, robótica, música, todas essas especialidades, era muito interessante e novo para um arquitecto. Trabalhávamos mesmo a amparar-nos mutuamente para conseguirmos chegar a uma ideia que era uma síntese dos vários intervenientes. E a esse nível foi fortíssimo.

**NM:** O que me parece muito interessante ali, e específico, é o facto de ser uma arquitectura narrativa, e ter essa componente comunicacional como necessária. Tipicamente podemos argumentar que a arquitectura não é narrativa, ela

é o receptáculo, ela é o palco das narrativas da vida, e dos programas, ela é neutra nesse aspecto. Aqui, neste caso concreto, enquanto que na exposição Arquivo a narrativa é o próprio pensar da arquitectura, aqui era veicular uma história que era a evolução do conhecimento do Homem, como resultado da sua interacção com o mar - isto era o grande título. Conhecimento dos mares, mas conhecimento dos mares era o conhecimento do Homem na sua relação com os mares. E isso vinha dado por episódios que correspondiam às salas do edifício. E a própria encomenda ao arquitecto Carrilho da Graça foi com 8 salas, com determinadas configurações, para no interior delas se poderem passar determinadas coisas. Por exemplo, a grande sala que marca a silhueta do edifício foi feita e encomendada para conter no seu interior um galeão do séc. XVII, como no interior de uma garrafa. Essa é a razão objectiva para aquilo ser como é, senão o edifício provavelmente era todo liso e não tinha aquela magnífica saliência zenitalmente iluminada. Aquilo era um lugar de narrativa, e o nosso trabalho era por essa narrativa em cena comunicando-a nesse sentido muito universal que nos estava a ser colocado. Outra dimensão muito interessante era que essa comunicação tinha que ser muito interessante mas não podia ser demasiado interessante, porque havia que garantir determinados fluxos. As pessoas não podiam estar mais de 42 minutos dentro do pavilhão, e cabia-nos a nos fazer as coisas suficientemente desinteressantes para garantir que ao fim de 42 minutos na sua generalidade estavam dali para fora. E isso é um ponto de equilíbrio extraordinário. Nós não podíamos fazer interacções, na altura em que se discutia que as grandes exposições são para ser interactivas, para se mexer, envolver o corpo, etc., aquilo ali estava completamente vedado porque qualquer interactividade podia fazer aumentar o tempo de permanência, o que disparava o tempo das filas extraordinariamente. E isso é muito preciso também, esse equilíbrio entre o interesse e o desinteresse da comunicação.

**JM:** Eu acho que essa questão do interesse e o desinteresse, eu entendo-a, lá está, a nossa exposição é uma exposição que requer um olhar muito atento e demorado, se tu quiseres de facto levar a mais dali. Aquela não tinha isso, não podia ter porque podia causar problemas gravíssimos de fluxos. Nós aliás tínhamos uma planta de cada piso com as 1100 pessoas/hora previstas que estariam dentro do edifício. Chegou a ter 1400 pessoas/hora, aumentou as expectativas, e isso poderia

causar problemas de acumulação complexos de pessoas dentro do pavilhão. Essencialmente tratava-se de dosear os estímulos para que as pessoas pudessem captar o que lá existia exposto dentro num tempo relativamente curto: isto já se esgotou, vamos passar à sala seguinte.

**NM:** Obviamente não era fazer desinteressante mas era limitar as fontes de interesse para que elas se esgotassem calculadamente para garantir essa eficácia temporal. Achámos muito interessante essa coisa de: bem... talvez já esteja demasiado interessante.

**JM:** Em termos de desenho dos cenários, aliás essas plantas ajudavam-nos a entender, tentávamos onde havia filmes, de cerca de 59 segundos, que houvesse uma bolsa mais alargada para as pessoas se poderem acumular sem se começarem a acotovelar.

**Voltando agora às exposições da vossa obra, desde a Realidade – Real até agora, 20 anos depois, 20 anos de experiência e de obras construídas - que a primeira quase não tinha - o que é que mudou na vossa abordagem à exposição?**

**NM:** Eu diria que na primeira havia muita consciência do objecto arquitectónico. Ela chamou-se Realidade – Real numa perspectiva crítica desde logo relativamente à realidade virtual que estava em grande força a nascer, e que se acreditava que seria o futuro, e da qual nós desconfiávamos muito. Chamámos-lhe Realidade – Real no fundo reiterando a ideia de que a arquitectura é tangível, e por outro lado está implícita no nome uma certa virtualidade de uma realidade que se passa fora do museu, virtualidade no interior e realidade fora do museu, por a arquitectura não se poder levar para o museu. Nós escolhemos na altura fazer uma construção no interior do museu, porque essa sim era real, era fisicamente experimentável, tinha uma determinada escala, lidava com o contexto que era a sala, e depois era encenada uma leitura com as imagens da obra construída no interior dos optógrafos, máquinas de expor a manipulação que uma fotografia faz, sendo que ali cada fotografia era teatralizada no seu acto de manipulação. Eu diria que toda ela era referente a uma espécie de nostalgia do objecto ausente que é a arquitectura. Que também ainda era ausente da nossa obra, e toda ela, todo aquele esforço era dirigido para essa produção. Passados 20 anos, e depois de termos já construído um conjunto razoável

de objectos que nos deixam tranquilos relativamente ao estarmos ou não perante um objecto arquitectónico, para mim ter o objecto ali não era muito necessário. Obviamente o que me interessava, para lá do objecto que está disponível para quem quiser vê-lo no seu lugar natural, é o acto de o pensar, o acto de duvidar, o acto de criar, e o acto de criar é bastante complexo. Foi a diferença que neste momento se procurou, não sei daqui a 20 anos o que se vai procurar. O facto de o cinema estar ali, naquele formato específico, que é um formato que não relewa o objecto mas que partilha a vivência do edifício, até isso em particular foi objectivamente pensado dessa forma; não é já estar a olhar para o objecto, é vive-lo, pensa-lo, e no fundo tornar isto disponível.

**JM:** A tua pergunta eu percebo, mas a realidade é que nós não temos uma ideia sobre como queremos expor o nosso trabalho, porque achamos que ele pode ser exposto das maneiras mais diversas. Tem é que ter uma ligação profunda com aquilo que é o nosso trabalho, o que acho que é óbvio que o arquivo tem. Tal como acho natural que fizéssemos uma exposição completamente centrada no conceito de cada projecto, em que com uma maquete de conceito em cada projecto tens uma sala cheia de peças abstractas, mas que remetem para algo estruturante em cada um dos projectos. Porque nós fazemo-lo quase sempre, se não há uma maquete de conceito há um desenho de conceito, e a dada altura temos isso até no Atlas, uma série de desenhos de conceito. Volto à questão inicial, tem que ver com a abordagem curatorial, com aquilo que tu queres abordar, o tema da exposição. Aliás, de resto da minha experiência com a Trienal, o que se procura é competência na abordagem que se escolhe, e nós lá queremos sempre mudar de evento para evento de equipa curatorial, de filosofia de abordagem. Tem é que ser depois muito bem feita. Mas acho que para além disso terá muito que ver com as experiências que estamos a percorrer no momento. Agora a urgência de conseguirmos resolver o nosso arquivo também sugeria aquela exposição. Também te digo que numa altura em que nós exploramos mais a tectónica dos edifícios, pode sugerir uma exposição muito ligada à parte matérica, à parte táctil, etc., acho que tem muito que ver com o tempo em que acontece cada uma das exposições. O que é que na altura mais nos capta a atenção ou quais são as nossas obsessões do momento, acho que também tem que ver com isso. Agora é engraçado porque andamos muito com

a obsessão da estrutura, aqui vê-se, andamos muito como andámos no Fórum Sintra. Mas houve uma altura em que andávamos muito a trabalhar o betão aparente, e havia uma série de edifícios em que se explora o betão aparente. Nas exposições acho que poderá acontecer algo semelhante.

**É por o Arquivo ser tanto sobre a vossa abordagem metodológica que escolheram o Brick is Red - que também é sobre esse processo e sobre a Arquitectura como um processo - como o catálogo da exposição? Apesar de ser uma publicação que apareceu antes da exposição...**

**JM:** Se aquilo é uma exposição em que se entra no espaço da ARX, no nosso mundo, aquele livro também é o revelar a um certo nível do nosso mundo. Desde logo porque a capa é feita no cartão - e tu sabes bem da minha obsessão no Técnico - do cartão mais óbvio e mais económico, com o qual fazemos sistematicamente maquetes. Entre o entrarem no nosso mundo através do Gabinete de Curiosidades, do Atlas e do Cinema ARX, e o entrar no nosso mundo através daquele livro, acho que as duas coisas têm uma correspondência directa, a exposição e o livro. E ambas necessitam do esforço da pessoa e do tempo da pessoa para se decifrem. Se fosse por exemplo as 20 casas, o livro das 20 casas da Uzina, acho que não encaixava ali bem, quer dizer complementa-a, mas não está dentro do mesmo campo de relação com o observador ou com o leitor. O observador ou o leitor do nosso livro Brick is Red é capaz de perceber que as anotações do Gonçalo aparecem lá no fim, no meio do texto, ou que aquela folha que se vai ampliando depois à frente serve para desenhar uns planos que são guardas no Fórum Sintra, portanto aquilo obriga a estar muito atento e a comparar as partes, e isso é intencional.

**NM:** Obriga ou possibilita... E tem múltiplas formas de entrar consoante a tua disponibilidade, acho que vais ver coisas diferentes em alturas diferentes consoante o tempo, a paciência...

**JN:** A esse nível é muito diferente da exposição da Expo, que era muito mais óbvia, muito mais directa, ali não havia mistério. Havia uma atmosfera que causava um impacto nas pessoas, mas era uma exposição assim muito clara, de entrada fácil. E saída fácil, rápida.

Uma coisa que me desperta curiosidade, porque não é muito comum pelo menos cá em Portugal, é a frequência com que colaboram com pessoas de outras áreas, e no livro *Brick is Red* isso é muito evidente. Desde a literatura, design, música... Porque o fazem, e como é que isso informa a vossa prática de atelier de arquitectura?

**NM:** Eu diria que a ideia de especialização não me interessa nada. Sinto grandes limitações nas minhas capacidades, e sinto que quando trabalho em equipa, elas ampliam-se; quando trabalho em equipas das quais conheço muito bem o saber, elas ampliam-se para lugares determinados, ou pré-determinados. Quando trabalho com pessoas doutras áreas, como a literatura, ou o design gráfico, ou a história, as ampliações são muito diversas, muito imprevisíveis. Parece-me obvio, e o que a experiência me tem mostrado é que o que se consegue consubstanciar com essas colaborações é significativamente mais rico e imprevisível, adiciona-me mais como criador do que se o fizer fechado sobre um conhecimento acumulado e testado, digamos na linha de raciocínio da experiência, que para mim parece interessante num certo sentido, mas redutor numa serie de outros sentidos para os quais a minha atenção está mais virada.

**JM:** não tenho muita coisa a acrescentar, a arquitectura revela sempre a um certo nível uma relação qualquer com o mundo, ou até no modo como vemos o mundo ou aquele objecto no mundo, e aquilo que se vai passar lá dentro, naquele edifício. E nós quando estamos muito fechados na nossa esfera disciplinar da arquitectura, embora seja uma profissão que se alimenta do estudo sistemático do que se passa à nossa volta, se nos fechamos muito no meio dos arquitectos não alimentamos esse mundo. Portanto temos que ir buscar, particularmente no caso das artes visuais, ou todas aquelas que nos possam forçar a deslocar-nos deste circulo muito fechado, ajudam a alimentar aquilo que é a nossa abordagem do mundo, seja uma pequena exposição, seja um edifício. Por vezes estamos a ler um livro e aquilo que lemos alimenta-nos o espirito em termos de hipóteses de arquitectura, em termos da existência das pessoas na arquitectura de forma muito intensa, podem ser meia dúzia de frases. O Gonçalo M. Tavares é um escritor que toda a gente sabe que na sua escrita, nas suas histórias, a arquitectura aparece sistematicamente, por vezes de maneira muito directa até, embora possa não ser a maneira directa a mais interessante.

**NM:** Se vires os raciocínios dele no Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas, aquilo plasma-se na nossa metodologia de projecto de uma forma extremamente precisa, e por isso o convidámos, porque vimos que havia ali uma afinidade de método e de raciocínio extraordinariamente evidente. Esta coisa de que uma estrutura mental pode gerar dois raciocínios paralelos é extremamente aliciante, porque de facto do ponto de vista metodológico partilhamos estruturas, caminhos... E das mais diversas áreas nos pode vir esse sustento intelectual, por vezes muito estruturante de um rigor, de uma descoberta, de um caminho, etc.. A arquitectura pela arquitectura é uma coisa que nos fascina pouco. Nos fascina pouco para nós, gosto muito de ver arquitectura bem feita, essa tal arquitectura que se alimenta da arquitectura, porque obviamente uma das dimensões é o fascínio de quão bem podemos executar determinado objecto. Mas depois há a história dos objectos, um objecto não é estático e sempre o mesmo, ele requer o mesmo tipo de dedicação conceptual, de ponderação de invenção, de especulação, e isso é um outro trabalho.

**Estes momentos de produção arquitectónica que vão além do projecto de arquitectura, que são independentes, como exposições e edição de livros, porque sentem necessidade de os fazer? Tem que ver com essa procura de outras fontes de alimento intelectual para a prática arquitectónica?**

**JM:** Bom, desde logo são projectos também, como um projecto de arquitectura, têm um programa, têm objectivos, têm conteúdo, há diversas formas de serem materializados. Há também a parte da construção, seja um livro ou uma exposição, portanto têm uma afinidade e uma ligação directa à nossa profissão. A outro nível, e no caso dos últimos anos da ARX, eu acho que nós depois de andarmos 22 anos a desenhar arquitectura - 22 não, na realidade no meu caso 30, porque desenho desde os 19 anos num atelier, isto excluindo o 1º ano da faculdade - depois de na ARX desenharmos mais de 100 edifícios, não quero dizer cansaço, mas começamos a sentir uma vontade muito importante de olhar em perspectiva o nosso trabalho, porque temos uma necessidade muito grande de tentar renovar constantemente o nosso trabalho, ainda que essa renovação passe por voltar a ensaiar e a experimentar coisas ou tópicos que já fizemos antes mas que não levamos tao longe. Mas também me dá a sensação

que por outro lado quantos mais edifícios desenhamos e construímos mais difícil é escaparmos a coisas que já nos passaram pela frente, e facilmente aparecem soluções com algum nível de redundância com coisas que já fizemos. Talvez isso explique porquê que por vezes dá a sensação que fazemos mais maquetes para um projecto, porque cada vez é mais difícil escapar às nossas próprias memórias. E portanto os livros que temos feito, e esta exposição, têm muito que ver com isso, uma tentativa de reflexão profunda sobre o nosso trabalho, e os doutoramentos também têm que ver com isso, com uma reflexão crítica sobre o nosso trabalho, de o por em perspectiva e de tentar alimentá-lo para um novo folego que vem agora a seguir. Eu na brincadeira digo, na brincadeira e a sério, que fiz 50 anos esta semana, e portanto deixei de ser o jovem arquitecto. O que é simpático, aos 50 anos não ser um velho, passo a ser arquitecto. Estamos com este património que temos de 22 anos de atelier, temos a possibilidade de começar a produzir coisas verdadeiramente intensas e fortes e profundas, e toda esta reflexão estou seguro que nos vai ajudar, que nos vai dar mais capacidade para o fazer, tenhamos nós energia para isso. Por outro lado, já fizemos coisas suficientes para fazermos uma exposição ontológica. Ou já fizemos coisas suficientes para justificar uma monografia. Tenho visto monografias de arquitectos que fizeram meia dúzia de obras, o que é ridículo, porque ainda não há um tempo e um historial que permita perceber o que significam aqueles objectos assim num espaço temporal de reflexão já relativamente consistente e alongado. Nós chegámos a esta altura e achámos que 20 anos já era o momento certo, mas depois como tudo isto demora um tempo, 2 anos de projecto...

**NM:** Vou tentar recentrar na pergunta, as diferentes manifestações de projecto que o Zé refere, e eu aí estou plenamente de acordo, são raciocínios sobre determinados conteúdos, através de determinados veículos de comunicação ou de consubstanciação. Podemos dizer que um livro é igual uma casa, no sentido em que há uma capa que é uma parte mais grossa que medeia o interior e o exterior, e que tem uma forma qualquer de entrar, um título, abre-se de determinada maneira. Recordo-me por exemplo relativamente ao Brick is Red de estarmos com o Pedro Falcão a discutir assuntos que eu nunca tinha pensado que um livro tivesse como campo de discussão, como por exemplo a direcção da fibra do papel,

para o papel cair de determinada maneira; se a linha com que se cosem as páginas é branca ou é preta e de forma é que isso afecta a leitura do livro; se a engenharia do livro permite que ele quando se abre fique completamente plano na mesa, ou se fica com as capas a 15° abertas ao céu e a repuxar páginas, que se uma pessoa o puser liso na mesa parte o livro, pela sua ausência de raciocínio dessa dita engenharia. Para nós essas actividades são tudo campos por um lado de libertação, e pesquisa; são campos que nos adicionam dados, os quais nós exercitamos através da nossa experiência e da nossa forma de olhar, levamos mais longe, tornamo-nos atentos a outros assuntos e a outros detalhes, portanto é uma forma de expansão do olhar. Por exemplo quando o Zé fazia os programas para a sic notícias, eram sempre trabalhos como um livro, em que ele escolhia o que entrava e o que não entrava. Depois as visitas às várias obras, a discussão com os arquitectos, com os donos de obra, a experiência dessas casas no lugar, a discussão sobre as decisões, as indecisões, etc. Todas foram experiências, eu tive a sorte de partilhar muitas, de uma aprendizagem extraordinária sobre as experiências dos outros e oportunidades únicas de trocar experiências sobre as expectativas em relação ao trabalho dos arquitectos, quer com os construtores, quer com os donos de obra, quer com os próprios colegas. Para nós no fundo, tudo isto faz parte da concepção da não-especialização: não fazemos sempre casas, adoramos fazer casas; não fazemos sempre museus, ou bibliotecas ou hospitais. Não nos queremos especializar, queremos é olhar a vida nos seus *many folds*, na sua dimensão em que ela se pode desdobrar e trazer sempre uma nova face, uma nova experiência, um novo lugar de reflexão e conteúdo. Nesse aspecto esse nosso deambular pelas várias áreas tem que ver com esse fascínio pelo que nos rodeia, e de que forma é que isso nos pode trazer alimento intelectual, e profissional.

**E no vosso site, as exposições estão não só como projectos, mas como projectos construídos. São portanto para vocês projectos construídos.**

**JM:** Claro.

**NM:** E por vezes dos mais difíceis.