Susana Rosmaninho

surosmaninho@gmail.com

Da Representação de um Conteúdo Ausente: a Exposição da Arquitetura

O presente artigo baseia-se na Dissertação intitulada "Da Representação de um Conteúdo Ausente: a Exposição da Arquitetura em Guimarães 2012 C.E.C.", desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Rui Centeno.

This article is based on the Dissertation entitled "Da Representação de um Conteúdo Ausente: a Exposição da Arquitetura em Guimarães 2012 C.E.C.", developed in the context of the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the supervision of Professor Rui Centeno.

Resume

Este artigo aborda a experiência de trabalho em Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, onde colaborei em três exposições temporárias da programação de Arte e Arquitetura, dando particular destaque a uma de Arquitetura.

O artigo foca-se apenas numa parte do conteúdo teórico da mesma, apresentando uma pesquisa e reflexão sobre o modo de expor arquitectura, como meio de divulgação e/ou validação da mesma, contextualizando aquele processo em termos da sua concepção, significado e aceitação.

Assume-se como ponto central da investigação a dificuldade criada pela ausência do objecto em exposição, e, como tal, da busca de substitutos para ele.

Palavras chave

Contentor; Conteúdo; Curadoria; Exposição de Arquitetura; Museu

Nota biográfica

Susana Rosmaninho é arquiteta, museóloga e produtora cultural.

Investigadora do CITCEM. Co-fundadora e presidente da direção da Associação Cultural Contentor e Conteúdo.

Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desenvolve trabalho como museóloga para a ADRVT – Agência de Desenvolvimento Regional para o Vale do Tua.

Organizou e produziu o ciclo de conferências internacional "Container & Content: intersections between Museology and Architecture" em 2014 e o Ciclo de Conferências "Contentor e Conteúdo: interseções entre Museologia e Arquitetura", em 2013, que vai de encontro aos seus interesses de investigação.

Colaborou em três exposições do Programa de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

Abstract

This article recounts the experience of working in Guimarães 2012 European Capital of Culture, where I collaborated in three temporary exhibitions of art and architecture programming, giving particular emphasis to an architecture exhibition.

The article focuses only on part of its theoretical content, presenting a research and reflection on exhibiting architecture, as a means of promoting and/or validating architecture itself, contextualizing that process in terms of conception, significance and acceptance.

It is assumed the difficulty created by the absence of the object on display as the central point of the investigation, and, as so, the search for its substitutes.

Key words

Container; Content; Curating; Architecture exhibition; Museum

Biographical note

Susana Rosmaninho is an architect, museologist and a cultural producer.

She is a researcher at CITCEM, and a co-founder and chairman of the board of the Cultural Association Contentor e Conteúdo.

Susana holds a M.A in Museology from Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

She has developed work as museologist for ADRVT - Regional Development Agency for the Tua Valley.

She was the organizer and producer of the international conferences cycle "Container & Content: intersections between Museology and Architecture" in 2014 and the conferences cycle "Contentor e Conteúdo: interseções entre Museologia e Arquitetura" in 2013, that meet her research interests. Susana was a collaborator of three exhibitions of the Art and Architecture Program of Guimarães 2012 European Capital of Culture.

Introdução

As exposições universais, do séc. XIX, foram espaços de exaltação do desenvolvimento científico-tecnológico e das manifestações artísticas e culturais tomadas como representativas das identidades do país expositor. Progressivamente, os Estados perceberam a oportunidade destes espaços para afirmarem o seu estatuto de nações desenvolvidas e civilizadas. A ocorrência destes grandes eventos motivou a realização de cenografias mais ou menos reais, a várias escalas. Se no surgimento da ideia de exposição/coleção – o gabinete de curiosidades – o papel da Arquitetura era praticamente irrelevante, nestas grandes exposições a situação inverteu-se. Cada Estado faz-se representar por pavilhões, eles próprios representativos da sua cultura arquitetónica, expondo e competindo também por prestígio. Muitos destes conjuntos de edifícios e objetos arquitetónicos acabaram por tornar-se ícones desses acontecimentos. O *Atomium* em Bruxelas, a torre Eiffel em Paris ou, entre nós, o original Palácio de Cristal no Porto. Estas exposições, potenciadas pela revolução industrial, firmaram transformações, intervenções, construção de dispositivos efémeros e a oportunidade para a realização de campos de ensaio arquitetónico nas cidades anfitriãs.

Também as exposições nas bienais e trienais de Arquitetura têm funcionado como "sismógrafos" regulares da atividade arquitetónica. As instituições de Arquitetura têm desenvolvido programas que asseguram palcos para a apresentação de Arquitetura e das suas extensões. Ao mesmo tempo, alguns museus de arte têm vindo a explorar a Arquitetura enquanto fenómeno cultural, em exposições mais ou menos especializadas, dependendo do perfil da instituição e do público a que se dirige. O MoMA (*Museum of Modern Art*) em Nova Iorque, o Centro Georges Pompidou em Paris, a *Tate Modern* em Londres, são exemplos de museus de arte contemporânea que têm vindo a incluir na sua agenda exposições de Arquitetura com alguma regularidade, assim como as escolas, motivam e experimentam a realização de exposições de Arquitetura e de extensões da prática do seu ensino. O cinema e as publicações impressas também expõem Arquitetura, matéria de Arquitetura, Arquitetura estendida a outros domínios.

De uma forma mais incisiva, iniciativas como o IBA - *Internationale Bauausstellung* (1984), em Berlim ou *Weissenhofsiedlung* (1927) em Estugarda, constituíram uma ocasião para a realização de exposições de Arquitetura real. Materializaram a transformação de uma cidade ou parte, com o intuito declarado de fazer uma mostra da Arquitetura de um determinado tempo, em determinado lugar, por determinados autores.

Finalmente, estas representações não substituem a cidade que constitui a grande apresentação da Arquitetura, materializada,

usada, ao serviço da comunidade. Constitui em si, com os seus edifícios, pavimentos, infraestruturas e organização, uma gigantesca exposição, aberta ao grande público.

Contentor e conteúdo: interseções

O lugar onde se realiza a exposição é a primeira componente do significado e da forma da exposição. A carga cultural e emocional do lugar (edifício ou não) que contém o dispositivo da exposição transfere uma carga de sentido. O contentor, por assim dizer, influencia o modo como o conteúdo é apresentado ao público, quer pela sua forma física quer pelo seu significado simbólico. Por outro lado, condiciona também o modo como o público apreende o conteúdo expositivo.

Sendo que a exposição é, normalmente, uma intervenção com um prazo de validade, há exceções a esta regra. O edifício de 1929 - representação alemã em Barcelona - pavilhão de Mies van der Rohe, ou o edifício que albergou a escola da Bauhaus em Dessau são exemplos disso mesmo. Assim, o próprio edifício oferece-se à visita dele mesmo, exemplo construído da ideologia a que deu lugar enquanto sede da Bauhaus. De facto, em 2005 foi realizado um projeto de exposição do edifício: edifício-exposição, que consistiu na sua apresentação a vários níveis. A exposição dava-se ao nível da "perceção espacial do moderno (arquitetura em mostra)", e ao nível da investigação e apresentação dos materiais e metodologia do seu restauro, levado a cabo por motivo da exposição: *"o Edifício da Bauhaus enquanto arquitetura arqueológica a ser experimentada"* (Prigge, 2006, p. 94).

O edifício enquanto espaço para expor pode, por outro lado, condicionar absolutamente a exposição. Assim é o caso da *Neue National Galerie*, em Berlim, do arquiteto Mies van der Rohe. Este edifício, um pavilhão de vidro, dividiu opiniões no momento da sua abertura pela falta de superfície expositiva. A funcionalidade do edifício foi posta em causa pela crítica, e, finalmente, fez-se uma importante constatação: o edifício antecipou-se à exposição, isto é, o edifício exigiu repensar e transformar os modos de expor. Para Mies:

Não se tratava apenas de alojar a arte do passado, a grande coleção de pintura de cavalete e escultura figurativa – que foi albergada bastante bem, afinal, nas galerias permanentes e no jardim de escultura do piso abaixo – mas mais de suportar e até provocar a emergência de novas maneiras de expor e experienciar arte, talvez até novas formas de a fazer (Marincola, 2006, p. 77).

A exposição efémera existe por tempo definido e desse modo, a possibilidade de incidir, em direto, nas questões e pensamento contemporâneo. A curta duração da exposição obriga-a a ser contemporânea e talvez

experimental. Diferentemente das exposições permanentes que perduram no tempo. Neste sentido, parece-me adequado abordar a perspetiva de Boris Podrecca. Para este autor, uma importante diferença entre a Arquitetura e a sua exposição consiste no facto de a Arquitetura evocar quietude e a exposição evocar inquietude. Daí, segundo ele, a exposição deve dar respostas de forma mais incisiva, mais complexa, mais efémera. "In the light of its very transitoriness, this not only provides an excuse, but also makes a demand upon it. The revenge for the consequent transitory physicality however, is its inevitable dismantlement". (Podrecca, 2001, p.54)

A limitação temporal é condição e desafio de potencialização. A vingança sobre o desmantelamento inevitável. A exposição enquanto atividade efémera tem vindo a ser materializada e conceptualizada de diversas formas. Boris Podrecca apresenta a exposição de Arquitetura como realidade substituta. Alerta para a condição substituta da exposição, e para o perigo de as exposições se tornarem meras *mimesis* ou *mimicry*, aproximando-se demasiado da realidade do objeto. Propõe exposições que constituam uma provocação à sua não-realidade: "these exhibitions (...) seek revenge for the brevity of their existence, using alienating devices and, on occasion, irony" (Podrecca, 2001, p.54).

A substituição da realidade pode ser levada a cabo por meio de diversas técnicas. Desenho, fotografia, maquetes, manipulações em computador, vídeo, instalação, texto, internet e rádio são mediadores que já foram postos em prática. Mais ou menos interativas, mais ou menos representativas ou próximas da realidade, todas estas formas de comunicação são usadas como intermediário entre a Arquitetura e o público.

Bart Lootsma interpreta estes mediadores como técnicas de evocação da memória do visitante. Segundo ele, a exposição passa pela capacidade de partilha de memórias, e ilustra esta opinião com a evocação do filme *After Life*, de Hirokazu Koreeda, enquanto filme sobre as memórias, sobre a forma como as pessoas as convocam e partilham.

Some people can recount them vividly in words; some need a photograph or film; for some the memory is jogged by an object or souvenir; while others are completely consumed by the process of reconstruction (Lootsma, 2001, p.16).

Esta questão põe-se, segundo Lootsma, nas exposições de Arquitetura. Uma vez que a exposição nunca é capaz de evocar a experiência do edifício ou da cidade, essa experiência deve ser evocada através de técnicas, cada uma das quais contribuindo para a reconstrução das peças pelo pensamento do observador. O contexto social e cultural é da maior importância, materiais, pormenores e textos também.

Consequently, contrary to what is often thought, exhibiting architecture simply by displaying original drawings, models and photographs – in other words, by displaying an edited version of the design process – is not always the ideal way of pointing out its cultural significance (Lootsma, 2001, p. 16).

Hani Rashid, defende a inserção dos elementos na forma e no espaço da exposição em si mesma, um envolvimento e absorção dos conteúdos pelo e no espaço. Segundo ele, esta é uma oportunidade única e exclusiva da exposição de Arquitetura. A instalação simultânea da exposição de conteúdos e de si mesma.

A exposição de Arquitetura permite um leque vasto de interpretações, invenções e experimentações. Apresenta-se de seguida algumas formas de interpretar a exposição ao nível do seu dispositivo que me parecem ter sido pioneiras e impulsionadoras das primeiras experiências na forma de expor Arquitetura.

A instalação de exposições, enquanto disciplina, teve o seu início durante os anos 20 do século XX. Num período em que os *mass-media* se estabilizavam, a instalação de exposições surgiu como uma nova área de comunicação a par das outras mais tradicionais.

Um dos primeiros projetos compreendidos como uma nova forma de comunicação foi a instalação de Frederick Kiesler para a exposição internacional de novas técnicas de teatro, na Konzerthaus, 1924, em Viena. Kiesler foi curador desta exposição, que incluiu peças dele próprio, e inventou um novo método de instalação que chamou *Leger* e *Trager* (ou "L e T"). Segundo ele, este método opunha-se aos constrangimentos rígidos da exposição tradicional pois era composto por unidades de exibição auto-suportáveis e desmontáveis que podiam ser ajustadas em altura pelo observador. A iluminação era também adaptável e as cores dos diferentes elementos, bem como a disposição das estruturas, variavam de exposição para exposição. Esta forma de exposição flexível permitia libertar as obras de arte das paredes, aproximá-las do observador, fazer composições de várias obras agrupadas, criar aquilo a que Kiesler chamava "transparência variada". A introdução da interatividade revela uma nova atitude de exposição que pressupõe a necessidade do observador para ter significado. Na apresentação desta exposição em Nova Iorque, provou-se a flexibilidade do sistema transportável.

Na sequência desta exposição, em 1925, Kiesler realizou o projeto *City in Space*, uma maquete e dispositivo de apresentação de Arquitetura para a secção de teatro austríaca na Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas em Paris. Era a maquete de uma cidade futurista que servia de expositor para as maquetes do teatro austríaco. A ideia

arquitetónica de cidade futurista como suporte do projeto expositivo. O léxico formal, os esquemas de cor, o sentido de espaço aberto e expansivo, associam Kiesler ao movimento *De Stijl*.

Figura 1 _ City in Space (©Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation).

Em 1927/28, Alexander Dorner reestruturou o *Landesmuseum* de Hannover, segundo uma lógica de organização que visava imergir o visitante em ambientes representativos das obras expostas. Foi neste contexto que convidou El Lissitzky para fazer uma nova versão do *Raum fur Konstruktive Kunst* que tinha sido apresentada em 1926 em Dresden e que constituiu em Hannover o *Abstract Cabinet*. O projeto era baseado no princípio da interatividade do visitante, através de jogos de perceção e movimento, com o qual Lissitzky pretendia romper com a experiência tradicional do observador. Em 1928, Lissitzky realizou a exposição: *The Constitution of the Soviets and The Newspapers Transmissions*, no pavilhão soviético, para a *Presse-Ausstellung,* em Colónia. Esta exposição tornou-se uma referência pelo uso das diferentes técnicas e introdução de novos materiais ao serviço da criação de uma experiência onde o visitante é parte indispensável da realização de uma exposição.

Dorner comissariou também Lazlo Moholy-Nagy para conceber uma instalação, na década de 30: *Raum der Gegenwart* (a sala do nosso tempo). Aqui apresentou os desenvolvimentos mais recentes da cultura visual: fotografia, filme, reproduções de Arquitetura, técnicas de teatro, design. No centro da galeria encontrava-se a *Light Machine*, que projetava padrões de luz abstrata pressionando-se um botão. Interessante nesta exposição, quando comparada com as exposições de Arquitetura, é o facto de todos os trabalhos mostrados serem representações dos trabalhos originais, à exceção da *Light Machine*. Tudo era representação, maquete ou documentação.

Em 1930, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, Herbert Bayer apresentou uma sala de Arquitetura e mobiliário. Com o estudo prévio "Diagrama do Campo de Visão", Bayer

organizou os elementos da sala – painéis com fotografias, maquetes, cadeiras de produção em massa – em relação ao campo de visão do observador. Como em Kiesler, os elementos soltaram-se das paredes, e apresentaram-se inclinados, ou no espaço central da sala.

Figura 2 _ Representação alemã na Exposition Internationale des Arts Décoratifs (©VG Bild-Kunst Bonn).

Em 1942, na sequência das exposições surrealistas e dada de Marcel Duchamp (no mesmo ano foi realizada a instalação *First Papers of Surrealism*), a pedido do Museu Guggenheim, e integradas no conceito *Art of This Century*, Kiesler criou quatro áreas de exposição (biblioteca de pintura e área de estudo, galeria surrealista, galeria de arte abstrata, galeria cinética), em que aplicou o seu conceito oito funções de uma cadeira. Também nestes espaços os elementos – cadeiras – alteravam o seu significado de acordo com o seu uso, contexto, sintaxe. O interesse de Kiesler era criar sistemas abertos, projetos em que as determinantes tempo, espaço e função fossem interdependentes. O observador tinha um papel fundamental como parte da exposição, ativador de dispositivos, experimentando sensações visuais, auditivas e tácteis. Estas exposições, ao contrário das exposições dos movimentos surrealista e dada, eram permanentes.

It is the principle of unity, primordial unity, the unity between man's creative consciousness and his daily environment which governs the presentation of paintings, sculptures, furnishings and enclosures in these four galleries. (...) It is up to the architectural technician of today to invent, in terms of his techniques, means whereby such unity can be made possible. He can do this, not by debauching the honesty of any style preceding his own time, but simply by expressing through the methods of his profession his answers to the problems of life and of that aspect of life which is art. A method of special – exhibition which I had begun to develop as far back as 1924, in Vienna, seemed in the present case, the just solution (Kiesler, 1942, p. 174-175).

No Segundo Manifesto do Correalismo, em 1961, Kiesler defende que o tradicional objeto de arte, "seja ele pintura, escultura, ou uma peça de arquitetura", deve deixar de ser visto como uma entidade isolada, mas antes ser considerada no contexto envolvente. "The environment becomes equally as important as the object, if not more so, because the object breathes into the surrounding and also inhales the realities of the environment no matter in what space, close or wide apart, open air or indoor" (Kiesler, 1998, p. 8).

Em 1929, Mies van der Rohe realiza o pavilhão para a *Exposícion* Internacional de Barcelona. Imagem da Alemanha moderna, e tecnologicamente avançada. Philip Johnson considera as exposições de Mies e Lilly Reich como fundamentais para a história da Arquitetura moderna e do Design. Lilly Reich teve um papel muito importante na conceção de espaços de exposição, tendo-lhe sido dedicada a única exposição sobre conceções de exposição de um só artista, no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque em 1996.

Nas exposições do *The Dwelling*, Mies e Reich criaram os espaços com os materiais sobre quais as exposições tratavam. Esta forma de expor, autorreflexiva, tornou-se uma imagem de marca de Reich e Mies. Em 1927, para a *Die Mode der Dame* em Berlim, o espaço consistia num labirinto curvo de estruturas tubulares de aço cromado de onde pendiam as enormes amostras de seda e veludo, e mesas e cadeiras desenhadas por Mies, onde o visitante podia sentar-se e observar. Como no caso dos painéis de vidro, o conteúdo da exposição contagiava o espaço da exposição. Em 1931, em *Die Wohnung unserer Zeit*, Lilly Reich dirigiu o *show* de materiais, que consistia em 24 espaços, entre os quais, um dedicado à madeira. A exposição autorreferente encontrou aqui um momento particularmente dramático, em que os elementos expostos foram pedaços de madeira em bruto, e cortados em peças, com os nomes das companhias que as produziam. O mesmo se passou em 1934, na exposição de propaganda nazi *Deutches Volk/ Deutches Arbeit*, no espaço da indústria de vidro, em que Lilly Reich colocou enormes painéis de vidro em série.

O programa de Arquitetura do MoMA foi fundado com a exposição *Modern Architecture*, de Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock, em 1932, que introduziu o que viria a chamar-se, a partir daí, *estilo internacional*. Na primeira exposição, os elementos foram apresentados de forma clássica: as fotografias como pintura e as maquetas como escultura. As restrições que impunham as pequenas salas do MoMA (esta foi a última exposição nas antigas instalações) fizeram com que Philip Jonhson não tivesse escolha quanto à localização das maquetes, apostando mais, por este motivo, na apresentação das fotografias do que das maquetes. As fotografias foram apresentadas sem molduras, como se flutuassem no espaço.

Segundo Mary-Anne Staniszewski (1998), a exposição foi absolutamente marcante e lançou o *standard* para as instalações de Arquitetura apresentadas no MoMA durante mais de sessenta e cinco anos.

Figura 3 _ Modern Architecture (©The Museum of Modern Art, New York. Photographic Archive).

O paradoxo de expor Arquitetura: questões, institucionalização e história

A justaposição das palavras *expor* e *Arquitetura* levanta questões de ordem epistemológica e sugere amplos significados. Como lembra Jean-Louis Cohen (Bois, Hollier, Krauss, 1999, pp.3-18), essa conjunção acentua igualmente uma diferença inerente à disciplina de Arquitetura: que é entre o trabalho (o projeto) e a obra (a sua realização). A palavra "ex-por" significa etimologicamente *sair de,* seguida de *dispor de modo a mostrar* algo que até então tinha permanecido escondido.

Desde a década de 1970, tem havido um crescente interesse sobre a perceção e conceção de exposições de Arquitetura. Três anos cruciais 1979, 1999 e 2007, assinalaram alterações a vários níveis, desde a institucionalização à história das exposições de Arquitetura.

De facto, as exposições de Arquitetura não surgiram durante a década de 1970. Desde o século XVIII, a Arquitetura era exposta em Paris no *Salon*, e em Londres, na *Royal Academy*. Após a Revolução Francesa, Alexandre Lenoir fundou o *Musée des Monuments Français*, enquanto no início do século XIX, Sir John Soane abriu a sua Casa-Museu (1837), o primeiro museu inglês de Arquitetura, ao qual se juntaram o *Royal Architecture Museum* (1851) e o *Victoria and Albert Museum* (1852). Em meados do século XIX, havia exposições que apresentavam pavilhões na escala 1:1 que vinham a público por ocasião de exposições universais e bienais. Os *Giardini* (Basilico, Diener, 2013) de Veneza, por sua vez, vitrina nacional e arquitetónica, são exemplos dessa abordagem, principalmente para mostrar obras de arte e pavilhões. Em 1932, o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque foi a primeira instituição cultural a integrar um departamento dedicado à curadoria de Arquitetura e Design. Foi somente em meados do século XX, que uma primeira onda de museus dedicados estritamente à Arquitetura vem a público: primeiro o Museu Shchusev de Arquitetura de Moscovo, fundado em 1934, e depois o museu de Arquitetura finlandesa, *Suomen rakennustaiteen museo* em Helsínquia, fundado em 1956. Em linha com esta tendência de institucionalização, proliferaram, a partir do

final dos anos 1970, vários lugares dedicados à documentação e exposição da Arquitetura.

Neste contexto, a exposição de Arquitetura interroga a diferença entre apresentação e representação (Forty, 2008, pp.42-60). Pergunta que atravessa a história da Arquitetura em geral (Colomina, Ockman, 1988), mas que aqui se cristaliza mais: é possível capturar, traduzir e transmitir a experiência arquitetónica pela representação? Este desafio à luz do entendimento geral dos arquitetos daquilo que é verdadeiramente a Arquitetura, será sempre inglório porque nenhuma representação capta toda a experiência da vivência sensorial dos espaços. A representação, seja qual for a sua natureza, é a principal ferramenta do arquiteto. Na impossibilidade de expor obras de Arquitetura, recorre-se a representações que até então eram documentos de trabalho do arquiteto, que mudam de estatuto e tornam-se objeto de exposição. A problemática intrínseca às questões de representação do objeto arquitetónico nas exposições consiste, portanto, na seleção, organização e apresentação de determinadas informações relacionadas com o projeto em questão, encaminhando o público a criar mentalmente uma ideia de Arquitetura sem necessariamente a experimentar.

O ano de 1979 assinala um marco na história das exposições de Arquitetura. Foi criada a Bienal de Arquitetura de Veneza, passo importante no desejo de legitimar a disciplina face a outros domínios artísticos. Este foi também o ano da criação do *Centre Canadien d'Architecture* em Montréal (CCA), uma instituição com duplo propósito: tanto como centro de pesquisa internacional e museu, criado "com a convicção de que a arquitetura tem interesse público". Na mesma altura, a Galeria Max Protetcht em Nova Iorque expunha e vendia desenhos de Arquitetura, introduzindo a ideia segundo a qual as representações arquitetónicas teriam por si só valor de mercado.

Nos anos seguintes, entre 1980-1990, apareceram outras instituições com missões diferentes, mas convergentes no interesse para a mediação de Arquitetura, entre elas: o *Arc En-rêve* em Bordéus, em 1981, a *Storefront for Art and Architecture*, em Nova Iorque, em 1982, o *Deutsche Architecture Museum* em Frankfurt, em 1984, o *Pavillon de l'Arsenal*, em Paris e o *Netherland Architecture Institute* em Roterdão em 1988, a *Architecture Foundation* em Londres, em 1991, o *Architekturzentrum* de Viena e o *Heinz Architectural Center* em Pittsburgh, em 1993. O *Centre Pompidou* participou também neste desenvolvimento. Na sua abertura, em 1977, integrou o *Centre de Création Industrielle* (CCi), refletindo novos aspetos de criação das sociedades industriais chamando a si o Design gráfico, a Arquitetura, o Urbanismo, o Design industrial e a Comunicação visual. Este também incluía o programa de várias outras instituições, muitas vezes menores, que também tentavam, por outro lado, escapar do paradoxo

representação/apresentação inerentes a exposições de Arquitetura. Não contentes de representar apenas a Arquitetura, estas apresentavam-na através de visitas guiadas aos edifícios e percursos urbanos, tentando não recriar a experiência do utilizador, mas permitir ao público experimentar um lugar e sensibilizá-lo para questões de ordem arquitetónica.

Além dessas práticas, foi criado em 1979 o ICAM (*International Confederation of Architectural Museums*), uma organização internacional que visa promover o diálogo e as ligações entre museus, centros, arquivos e coleções dedicadas à Arquitetura. As exposições de Arquitetura, a partir daqui, tornaram-se cada vez mais numerosas, mas principalmente, mais divulgadas. Estes desenvolvimentos pontuaram o final de um período descrito como "ativo", visto que foi marcado pela criação de numerosas instituições dedicadas à exposição da Arquitetura (ou inclusão da Arquitetura em estruturas anteriormente dedicadas a outras formas de arte).

A partir de 1999, começou uma fase mais "reflexiva". A exposição era agora apresentada como material para o pensamento e como fonte de compreensão da disciplina e da escrita de história(s) da Arquitetura. Em 1999, Wallis Miller defendeu uma tese de doutoramento na *Princeton University,* intitulada "Tangible Ideas, Architecture and the Public at the 1931 German Building Exhibition in Berlin", um trabalho que é uma das primeiras pesquisas de fundo dedicadas à história duma única exposição de Arquitetura, na sua relação com a arte, a política e a profissão de arquiteto. No mesmo ano, o historiador Jean-Louis Cohen publicou "Exhibitionism Revisionism: Exposing architectural History" no *Journal of the Society of Architectural Historians* (Cohen, 1999, pp.316-325). As exposições de Arquitetura, diz Cohen, estão situadas na interseção da prática e da história. Partindo do princípio de heterogeneidade das exposições de Arquitetura, Cohen demonstra que as funções de certas exposições podem ser extremamente variadas: dar a conhecer um trabalho ainda pouco conhecido, institucionalizar um arquiteto ou um grupo de arquitetos, apresentar um tema ou uma investigação a um público mais alargado ou a uma nova geração, defender uma posição crítica particular, expor, ou ainda revelar um conjunto de arquivos. Paralelamente criaram-se inúmeras bienais e trienais de Arquitetura (*Oslo Architecture Triennale* em 2000, *International Architecture Biennale* de Roterdão em 2003, Shenzhen & Hong Kong *Bi-city Biennale of Urbanism/Architecture* em 2005, Trienal de Arquitetura de Lisboa em 2007, Bienal de Arquitetura de Moscovo em 2008, etc.). Estas entidades tendem a enfatizar o aspeto intangível, efémero e de evento da Arquitetura.

No final do século XX, múltiplos programas de mediação arquitetónica procuraram sensibilizar a opinião pública. Gradualmente, o interesse focou-se no processo projetual em vez da

construção. O início da década de 1990 foi marcado pela criação de uma coleção de Arquitetura no *Centre Pompidou* e pela multiplicação de exposições monográficas como a genealogia do processo conceptual. Pelo contrário, no CCA, muitas exposições de Arquitetura afastaram-se do objeto construído para levar o público a prestar atenção a outras questões como: a sua contribuição a nível social, político, ecológico, as negociações no centro da construção da cidade, etc. Tratou-se assim mais do que gira à volta da Arquitetura, assumindo como consequência um menor investimento na exposição do objeto construído. De facto, como disse Benedict Anderson, "os museus e a imaginação museológica são profundamente políticos" (Anderson, 1996, p.167).

Que conhecimentos específicos são desenvolvidos a partir do arquivo e dentro dele? Considerando o estado atual da disciplina e a salvaguarda das informações, como é que o digital transforma o arquivo e a coleção e, portanto, a exposição e os seus dispositivos? Esta diferenciação questiona o valor pedagógico das exposições sobre o estatuto do objeto arquitetónico, mas também, o interesse que os arquitetos e os aprendizes de Arquitetura podem encontrar ao visitar estas exposições. Caso a visita a uma exposição de Arquitetura se faça com um não-arquiteto fornece-nos informações sobre os limites da compreensão da Arquitetura, enquanto visitá-la com um arquiteto praticante revela finalmente um interesse pelo objeto construído, a materialização de um programa, o valor construtivo, a técnica, os materiais, etc. Assim, os arquitetos têm olhares diferentes dos do público em geral.

Se o acolhimento de uma exposição é muitas vezes medido em termos de maior ou menor familiaridade com a Arquitetura e a sua museologia, o que acontece com a sua receção pelos arquitetos expostos e envolvidos? Na conclusão de um artigo publicado na revista *Esprit*, Jean-Louis Violeau (Violeau, 2013, pp.85-95), questionou o estatuto/ papel do arquiteto como autor, e assim, tendo em conta todas as possibilidades futuras do seu trabalho - incluindo a sua destruição. Se a seleção e a organização são de facto adequadas ao trabalho do curador, o arquiteto, enquanto vivo, não tem uma palavra a dizer sobre a forma como apresentam e representam o seu trabalho? Ou, inversamente, enquanto a exposição é considerada pelo arquiteto como um meio de alcançar uma maior visibilidade, as representações do projeto são refletidas e produzidas nesta perspetiva comunicacional? As exposições de Arquitetura e as suas modalidades começaram assim a questionar a autonomia da obra arquitetónica.

Em 2007, foi inaugurada, a *Cité de l'architecture et du patrimoine*, em Paris, que marcou uma terceira fase correspondente, de facto, ao apogeu da fase reflexiva e ao início de uma fase de consolidação que pode ser descrita como "constitutiva e comparativa." Desde então,

os seminários tendo como tema a exposição de Arquitetura multiplicaram-se, e foram produzidas algumas publicações que não sendo realmente obras de referência, apresentaram o estado da questão e deixaram pistas para os investigadores que aqui encontraram um objeto de estudo.

Aos diferentes tipos de exposição de Arquitetura correspondem diferentes estatutos/ papéis de curadores: arquiteto, historiador, investigador ou indivíduo vindo de outras áreas do conhecimento (Laberge, 2012, pp. 82-108). Daqui por diante, a figura do curador de Arquitetura tornou-se mais clara, institucionalizou-se e rapidamente ganhou importância. Exatamente como no meio artístico, muitos cursos superiores que formam curadores especializados em Arquitetura foram surgindo ao longo dos anos e contribuíram para dar a conhecer a figura do curador de Arquitetura.

A postura do arquiteto com múltiplas funções, incluindo a de arquiteto praticante curador, figura muito presente na década de 1970 e cada vez mais rara desde o final da década de 1980 em favor do curador, parece estar em voga novamente. Foi um arquiteto, praticante, o escolhido para a edição da Bienal de Veneza de 2014 (Rem Koolhaas), como para as duas anteriores (David Chipperfield, em 2012, e Kazuyo Sejima, em 2010). Da mesma forma, foi o arquiteto Greg Lynn, que comissariou uma série de exposições sobre o digital no CCA.

Paralelamente, no contexto global, muitos territórios geográficos anteriormente relutantes na mediação de Arquitetura, em particular no que diz respeito à exposição, adotaram estas estruturas institucionais já testadas. Os laboratórios Studio-X da *Columbia University*, concebidos para estudantes da universidade, foram implantados a partir de 2008 um pouco por todo o mundo, em Pequim, Amã, Mumbai e Rio de Janeiro e preveem chegar a Joanesburgo, Moscovo e Istambul. Entretanto constituíram-se plataformas locais, por exemplo a criação do CEDODAL (*Centro de Documentation de Arquitectura Latinoamericana*), criado em Buenos Aires em 1995, ou iniciativas pessoais, como as do professor Georges Arbid para a salvaguarda do património moderno libanês (entre outros) que estabeleceu as premissas da fundação do *Arab Center for Architecture* em Beirute, em 2008. O início do século XXI deu-se a conhecer, através da constituição de coleções, arquivos e exposições, e a favor de uma renovação que já foi considerada proveniente de campos periféricos, os limites da escrita da história, oferecendo a oportunidade de realizar revisões epistemológicas e historiográficas na construção do conhecimento sobre Arquitetura.

O interesse pela exposição de Arquitetura é cada vez mais evidente, particularmente no que diz respeito à escrita da história da disciplina (Biraghi & Ferlenga, 2013). A exposição de Arquitetura apresenta mudanças de paradigma arquitetónico e balizar estes últimos 35 anos

permite dar conta dos ganhos e perdas que englobam este assunto cujo estudo constitui um campo de investigação independente e o seu conteúdo faz parte da escrita da história da disciplina. Os três anos identificados, 1979, 1999 e 2007, permitiram voltar aos momentos-chave que anunciaram mudanças conceptuais e teóricas dos conteúdos e do que há de vir.

Considerações finais

Fazer uma exposição, tal como a arquitetura, é uma atividade de autor, existe em ambas uma identidade própria. Se, há alguns anos, se falava preferencialmente da exposição de determinado autor ou temática, hoje fala-se da exposição de determinado curador.

Parece importante refletir sobre este papel na sociedade contemporânea, as suas funções, e o seu lugar na cultura arquitetónica. Deste ponto de vista, a curadoria torna-se ela própria parte integrante do discurso da Arquitetura, porque materializa pensamento crítico sobre Arquitetura e o prepara para ser entendido ou interpretado pelo público. É também um privilegiado laboratório pedagógico quando potencia interação produtiva com os públicos mais ou menos especializados. Também, por outro lado, importa descobrir as suas especificidades no contexto português. Estudá-la e praticá-la. Praticar o exercício curatorial com uma consciência acrescida, em termos do que é, e do que representa. Usar o poder de expor neste sentido, enquanto possível parte integrante, e ao serviço, de uma ideia de Arquitetura portuguesa contemporânea.

Referências

Allen, S. (2000). *Practice: Architecture, technique and representation*. Amsterdão: G+B Arts International.

Anderson, B. (1996). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalism*. Paris: La Découverte.

Azara, P. & Guri, C. (2000). *Architects on stage: stage and exhibition design in the 90's*. Barcelona: GG.

Barr, A. H. (1932). *Modern Architects*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Basilico, G. & Diener, D. (2013). *Common Pavilions: The National Pavilions in the Giardini of the Venice Biennale in Essays and Photographs*. Zurique: Scheidegger & Spiess.

Beckmann, J. (1998). *The virtual dimension: Architecture, representation and crash culture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Biraghi, M. & Ferlenga, A. (2013). *Architettura del novecento*. Luoghi: Einaudi.

Blau, E. & Kaufman, E. (1989). *Architecture and its image: Four Centuries of Architectural Representation*. Massachusetts: MIT Press.

Bois, Y. A., Hollier, D. & Krauss, R. (1999). A Conversation with Jean-Louis Cohen. *October*, 89, 3-18.

Chaplin, S. & Stara, A. (2009). *Curating Architecture and the City*. Londres, Nova Iorque: Routledge.

Cohen, J. L. (1999). Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58 (3), 316-325.

Colomina, B. & Ockman, J. (1988). *Architecture production*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Couvert, F. (1997). *Exposer l'architecture. Le musée d'architecture en question*. Roma: Diagonale.

Davidson, C. (2010). Log, 20.

Dean, D. (1994). *Museum Exhibition: Theory and practice*. Londres: Routledge.

Feireiss, K. (2001). *The art of architecture exhibitions*. Roterdão: NAI Publishers.

Ford, H. & Sawyers, B. (2003). *International architecture centres*. Londres: ArtMediaPress.

Forty, A. (2008). Ways of knowing, ways of showing: A short history of architectural exhibitions. In P. Sparke & D. Sujic (Eds.), *Representing Architecture. New Discussions: Ideologies, Techniques, Curation* (42-60). Londres: Design Museum.

Giebelhausen, M. (2003). *The architecture of the museum: Symbolic structures, urban contexts*. Manchester: University Press.

Guiheux, A. (1996). L'architecture est une exposition. *Archithèse,* 3.

Jungmann, J. P. (1996). *L'Image en Architecture de la Représentation et son Empreinte Utopique*. Paris: Editions de la Villette.

Kiesler, F. (1942). Note on designing the gallery. In S. Davidson & P. Rylands (Eds.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The story of art of this century* (174-175). Nova Iorque: Guggenheim Publications.

Kiesler, F. (1998). Second Manifesto of Correalism. In M. A. Staniszewski (Ed.), *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art* (8). Cambridge: MIT Press.

Laberge, M. A. (2012). Communiquer l'architecture par le media exposition. *MediaTropes eJournal*, III (2), 82-108.

Lootsma, B. (2001). Forgotten worlds, possible worlds. In K. Feireiss (Ed.), *The Art of Architecture Exhibitions*. Roterdão: NAI Publishers.

Marincola, P. (2006). *What makes a great exhibition?*. Filadélfia: Philadelphia Exhibitions Initiative.

Obrist, H. U. (2009). *A brief history of curating*. Zurique: JRP-Ringier.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Londres: University of California Press.

Prigge, W. (2006). *Icon of Modernism: The Bauhaus building in Dessau*. Berlim: Jovis.

Podrecca, B. (2001). The Exhibition – A substitute reality. In K. Feireiss (Ed.), *The Art of Architecture Exhibitions*. Roterdão: NAI Publishers.

Rashid, H. (2001). Installing Space. In K. Feireiss (Ed.), *The Art of Architecture Exhibitions*. Roterdão: NAI Publishers.

Rattenbury, K. (2002). *This is not Architecture*. Londres, Nova Iorque: Routledge.

Staniszewski, M. A. (1998). *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press.

Treib, M. (1977). Architecture versus Architecture: Is (an) image (a) reality? *Architectural Association Quarterly*, 4, 3-14.

Violeau, J. L. (2013). L'architecte est-il un auteur? *Esprit*, 85-95.

Wade, G. (2001). *Curating in the 21st Century*. Walsall: New Art Gallery.

1762 VIRTUS UNITA FORTIUS AGIT 1911