MIDAS

Museus e estudos interdisciplinares

4 | 2014

Varia e dossier temático: "Museus, utopia e urbanidade"

A exposição como “obra de arte total”: O MUDE como caso de estudo

Exhibition as a “total work of art”: MUDE as a case study

Bárbara Coutinho e Ana Tostões

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/midas/694>

DOI: 10.4000/midas.694

ISSN: 2182-9543

Editora:

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

Referência eletrónica

Bárbara Coutinho e Ana Tostões, « A exposição como “obra de arte total”: O MUDE como caso de estudo », *MIDAS* [Online], 4 | 2014, posto online no dia 16 fevereiro 2015, consultado no dia 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/midas/694> ; DOI : 10.4000/midas.694

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 Maio 2019.

Midas is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License

A exposição como “obra de arte total”: O MUDE como caso de estudo

Exhibition as a “total work of art”: MUDE as a case study

Bárbara Coutinho e Ana Tostões

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 13.04.2014

Aprovado para publicação a 14.11.2014

Introdução

- 1 Depois de serem destacadas as práticas curatoriais mais relevantes para a hipótese enunciada no título do artigo, analisamos o MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo (adiante, designado MUDE) segundo três vetores principais: a afirmação como museu *work in progress* que tem tomado a ruína (ou as pré-existências) como matéria expositiva e integrado a sua preservação no conceito museológico; a exposição construída como um discurso *aberto*; a investigação histórica e a sua importância para o projeto de reabilitação integral do edifício.

A exposição como instalação, atmosfera ou obra em si mesmo

- 2 «A exposição é um dispositivo fundamental da arte do século XX» (Sardo s/d, s/p), desenvolvendo-se em paralelo com a afirmação dos museus de arte moderna e contemporânea. Segundo o mesmo autor:

[...] os artistas começaram a produzir obras para situações expositivas específicas e de dois modos: ou como intervenções num espaço definido que se torna no próprio

assunto da intervenção, ou como conceção da questão expositiva enquanto narrativa central do artístico da arte. (Sardo s/d, s/p)

- 3 Desde então, inúmeros artistas contemporâneos têm continuado a tomar o museu e o espaço expositivo como tema de trabalho. Exposições e publicações registam este processo criativo com evidência, permitindo traçar uma história da arte a partir da relação artista/museu ao longo do século XX. Títulos como *Art and Artifact: The Museum as Médium* (Putnam 2001) e *The Museum as Muse, Artists Reflect* (McShine 1999) ganham relevância pelo levantamento e sistematização que oferecem.
- 4 Em paralelo, experimentam-se formatos expositivos mais consentâneos com as transformações ocorridas na aprendizagem, na educação e nos processos de informação e construção de conhecimento que têm alterado o modo de perceber a realidade e a nossa cultura visual. Estas pesquisas decorrem a par de uma intensa produção crítica nos territórios da museologia e curadoria (Smith 2012, 17-18). Acresce que a reprodução digital das obras de arte, facto que facilita a sua conservação, rápida acessibilidade e leitura privilegiada, vem reequacionar a função do museu e das exposições de arte. Tendo em consideração as tecnologias digitais de tratamento ou manipulação de imagem, crescente virtualidade e realidade aumentada, a importância dos museus passa necessariamente por continuarem a oferecer uma oportunidade única de uma experiência presencial do sujeito com as obras e o espaço, num determinado tempo e lugar, que vai mais além da contemplação. Por isso, concordamos com Charles Esche quando este considera que os museus do século XXI devem ser «something close to that mix of part community centre, laboratory, part academy, alongside the established showroom function that encourages disagreement, incoherence, uncertainty and unpredictable results» (Esche citado por Smith 2012, 213). Neste contexto, a exposição é entendida como uma instalação que trabalha aspetos cognitivos, emocionais e sensitivos, e não apenas um lugar de transmissão de informação, contribuindo de facto para o desenvolvimento holístico de cada visitante. A este propósito, Henry Urbach defende que a exposição deve ser pensada como atmosfera.

The atmosphere of an exhibition includes works of art, to be sure; we can even admit they are the main event. But it really does include everything else, and is not limited to these: the architecture of the gallery; lighting and decor; furniture; interpretive elements; the activity and comportment of people, including security guards and other visitors; the ideas and affects that fill the air; the museological, curatorial, and artistic practices that discursively support the objects; the interpretive practices that support the activity of the viewers, and so forth. Smells and sounds, too. The atmosphere of an exhibition is, simply, its vibe. It is something to be felt and inhabited, not only seen, and it can be remembered. In a compelling exhibition, this air, this atmosphere, is charged and vibrant, even vital. (Urbach 2010, 14)

- 5 A exposição como um momento para ser sentido, vivido e recordado remete, mais uma vez, para o propósito de oferecer uma vivência emocional que convoca todos os sentidos e emoções do visitante. Estamos perante um espaço imersivo que «envelop their viewers, who are now as much participants as observers or viewers, in spaces of particular qualities» (Urbach 2010, 16). Esta maior participação do visitante é também sublinhada por Lam (2013, 35-36) que chama a atenção para os desafios que a natureza transdisciplinar da exposição levanta ao curador, ao arquiteto/designer, ao designer gráfico e a todos os outros que trabalham na conceção expositiva. Esta perspetiva obriga um trabalho mais estreito entre todos os saberes (Lam 2013, 5) e provoca uma reflexão sobre a própria autoria da exposição e a eventual necessidade de reconfigurar a relação

entre as várias matérias que a constituem (Lam 2013, 24). Nesta medida, a exposição é ainda comparada a uma cenografia que explora «a new paradigm that goes beyond the objects-as-focus practices, and aims to transcend the boundaries between artefacts structures, meaning-making, subjective engagements and speculative viewings in totally» (Lam 2013, 34).

- 6 Por seu turno, Daniel Buren (2003) chama a atenção para alguns dos aspetos perversos da exposição como obra de arte, em lugar de ser o lugar de exibição de obras de arte, reforçando o que havia alertado já em 1972. Segundo Buren, assiste-se na atualidade a uma glorificação do curador enquanto artista ou autor e à criação de exposições espetáculo. Esta “epidemia” pode mesmo desvirtuar o propósito primeiro das exposições, abafando os artistas e as obras apresentadas. Porém, a noção da exposição como obra em si mesmo não pressupõe necessariamente esta subversão. Obriga antes a uma formação, conhecimento e sensibilidade específicas de cada profissional; a uma definição clara da função de cada um; a um estreito e contínuo trabalho de equipa; e a uma ética que garanta a não sobreposição de uma área a outra. Consideramos que a exposição enquanto obra não retira o protagonismo às peças, entende é que a exposição é muito mais do que a sua apresentação/disposição.
- 7 O diálogo das peças, entre si e com os outros elementos que constituem a exposição – arquitetura; organização espacial; materiais, cores e acabamentos; textos, legendas e suportes gráficos; iluminação; discurso e circuito expositivo; expositores e outros materiais expositivos; ritmo e perspetivas visuais – origina, em paralelo, uma outra obra, experienciada por cada visitante de modo diferente. Nessa medida, avançamos com a hipótese da experiência numa exposição poder aproximar-se da vivência de uma *obra de arte total* «in which juxtapositions, contrasts, unspoken assumptions, and spatiotemporal flows – aspects of exhibitions that defy modular analysis – are also part of exhibition communication and the ways visitors engage them» (Lam 2013, 37-38).
- 8 Recordemos que o conceito de *obra de arte total* foi desenvolvido por Richard Wagner, entre 1849 e 1851, na sequência da sua crítica à separação das artes e da defesa de uma revolução na arte ocidental que a fizesse recuperar o seu real significado social. Este projeto revolucionário acreditava que cada expressão artística superar-se-ia, na relação com as demais, edificando-se uma «obra de arte integral» (Wagner 2000, 25) ou uma «arte universal» (Wagner 2003, 95). A unidade entre a música, a palavra, o canto e a dança, o cenário, a encenação e o público faria nascer um momento único onde se recuperaria a união vital, entretanto perdida, entre o homem e a arte. Muito embora utópico, a ideia de convergência de todas as artes numa obra de arte maior, transformadora da sociedade e do homem, influencia muitos movimentos artísticos do século XX, em particular nas Vanguardas e Movimento Moderno, tendo também tradução na prática curatorial. A este nível, salientamos Fredrick Kiesler e a sua teoria correlacionista. Kiesler ([1942] 2004) falava da exposição como uma “galáxia” onde todos os elementos que a constituíam, fossem físicos ou emocionais, desde a obra até ao espectador, eram pensado sobretudo pelas correlações que estabeleciam com os restantes num todo contínuo ou “elástico” assente no conceito integrado de tempo-espaco-arquitetura. Espaço e espectador seriam partes integrantes de uma obra maior onde se encontrava também o objeto em exposição. O resultado «embraces man and his environment as a globalizing system consisting of complex reciprocal relationships» (Bogner 2001, 11), fazendo com que o homem reencontrasse a verdadeira energia criadora e a sua intrínseca natureza. Para tal, Kiesler questionou a forma como a arte era tradicionalmente exibida no espaço do museu,

desenvolvendo detalhados estudos sobre novos suportes e sistemas expositivos que exigissem do visitante uma participação ativa na percepção das obras (Davidson e Rylands 2004).

MUDE

- 9 O MUDE, inaugurado a 21 de maio de 2009, teve na sua origem a aquisição da Coleção Francisco Capelo pelo Município de Lisboa, sob a presidência de Pedro Santana Lopes, a 18 de dezembro de 2002 (Câmara Municipal de Lisboa 2003). Após esta aquisição, a Coleção Francisco Capelo, em depósito no Centro Cultural de Belém desde 1998, em sequência do protocolo assinado entre o colecionador e o Estado português, permaneceu ainda exposta no Centro de Exposições até 2006. Neste ano é assinado o protocolo entre o Comendador José Berardo e o Estado português para a abertura do Museu Coleção Berardo no Centro Cultural de Belém (Ministério da Cultura 2006), o que fez com que a Coleção Francisco Capelo tivesse de ser retirada do local até dezembro de 2006. Em junho de 2006, Bárbara Coutinho assume a direção do Museu do Design a instalar no Palácio Verride (bairro histórico da Bica), a convite do então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Carmona Rodrigues. A equipa de arquitetura (Manuel Reis e Alberto Caetano) já previamente escolhida, realiza um *Estudo de Viabilidade da Adaptação do Palácio Verride a Espaço Museológico* (2006).
- 10 Já para o Palácio Verride, o programa museológico da autoria de Bárbara Coutinho propunha um museu dedicado a todas as expressões do design - vivo, inclusivo, atuante e dinâmico. Neste documento (Coutinho 2006) podemos ler que o Palácio Verride seria a sede de um museu cuja ação se estenderia para fora das suas paredes físicas, ocupando outros lugares da cidade e criando uma rede de sinergias com ateliês e lojas, escolas e moradores, espaços culturais ou museológicos existentes na área envolvente, de modo a fomentar o encontro entre o público e os criativos, outros profissionais, empresas e organizações culturais nacionais e internacionais. Porém, as várias dificuldades, nomeadamente as áreas fragmentadas, as dificuldades de acesso, a circulação exígua e os problemas legais com a propriedade do edifício, acabaram por criar uma situação de impasse.
- 11 Em setembro de 2007, o atual presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Costa, propõe como nova localização para o MUDE o quarteirão da antiga sede do Banco Nacional Ultramarino (em diante, designado BNU), formado pela Rua Augusta, Rua da Prata, Rua de S. Julião e Rua do Comércio. À época, a sua intenção era articular a instalação do museu com uma Loja do Cidadão, que ocuparia o piso térreo e parte do piso 1. Neste sentido, Manuel Reis e Alberto Caetano (2008) realizaram um novo *Estudo de Viabilidade para a instalação do MUDE e de uma Loja do Cidadão no edifício do BNU na Rua Augusta*.
- 12 A especificidade do lugar e a falta de recursos económicos para a reabilitação integral do edifício faz com que Coutinho (2010) proponha o conceito de museu como um *work in progress* e entenda a ruína como um legado vivo, a preservar e valorizar esteticamente. Depois da equipa autora do *Estudo de Viabilidade* declinar o convite para desenhar a instalação provisória do MUDE, no piso térreo e no primeiro piso, Coutinho convida o ateliê Ricardo Carvalho & Joana Vilhena para desenharem um espaço expositivo para a apresentação da Coleção Francisco Capelo e uma área para exposições temporárias. Da dinâmica deste projeto nasceriam ainda uma pequena cafetaria e espaço de livraria (piso

térreo), mais um pequeno auditório polivalente (primeiro piso), entretanto encerrados. Perante a adesão massiva do público, a Câmara Municipal de Lisboa acaba por destinar outro local para a instalação da Loja do Cidadão, ficando o edifício integralmente para o MUDE. Como sublinham Ricardo Carvalho e Joana Vilhena (2009), o provisório acaba por tornar-se fundacional.

- 13 Em 23 de julho de 2014 é aprovado em Sessão de Câmara (Proposta n.º 410/2014) o *Programa Preliminar e o Projeto de Execução da Requalificação Integral do Edifício do MUDE* (Saraiva e Coutinho 2014), em desenvolvimento desde 2010 sob a coordenação de Bárbara Coutinho e de Luís Miguel Saraiva, arquiteto do município de Lisboa.
- 14 Podemos concluir que os cinco anos de atividade do museu denotam um amadurecimento da ideia de um *work in progress* até se tornar uma das marcas identitárias do MUDE. Do mesmo modo, a estratégia de valorização dos interiores, fragmentados, destruído e despidos, assumindo-os como património e matéria plástica expositiva, revelou-se um dos motivos da afirmação e reconhecimento internacional do museu.

Um museu *work in progress* que tem a ruína como matéria expositiva e a sua preservação como elemento do conceito museológico

- 15 Em 2009, Ricardo Carvalho e Joana Vilhena basearam a sua intervenção:
[...] numa estratégia de projeto de baixo custo. Uma afirmação da reciclagem e da possibilidade de construir um museu com premissas diferentes das habitualmente instituídas (...). O projeto partiu desta singular possibilidade percetiva e propôs a instalação do novo programa sem recurso à construção de paredes (...) A supressão tornou-se uma estratégia alternativa à construção. (Carvalho e Vilhena 2009)
- 16 Mantendo a estrutura em betão à vista e privilegiando os materiais provenientes da construção civil, normalmente ausentes da museografia, como paletes de pinho, pintura industrial branca, rede de obra, este projeto filiou-se nas:
[...] estratégias desenvolvidas por projetos da década de 70, como o P.S.1 em Nova Iorque ou a Chinati Foundation em Marfa, Texas, onde Donald Judd reinventou edifícios militares como lugares para acolher peças de escultura. Também a intervenção no Palais Tokyo, em Paris, de Lacaton & Vassal, constituiu uma referência pela sua capacidade de negar a neutralidade do museu, estabelecendo uma atitude provocatória face à formalidade das instituições. (Carvalho e Vilhena 2009)
- 17 Entre 2009 e 2014, em cada exposição procuram-se «renovadas geometrias, modelações e temperaturas do espaço expositivo, fazendo do próprio edifício um corpo de experimentação e pesquisa onde se testam distintas estratégias de apresentação, receção e perceção do design, respeitando a identidade do lugar» (Coutinho 2014a), muito embora as galerias expositivas do MUDE tenham uma organização espacial muito definida, em resultado da malha regular de pilares e vigas, do pé direito relativamente baixo e da cerrada métrica de janelas. O visitante percebe o espaço de formas muito diferentes, uma vez que os diferentes acessos, circuitos e soluções expositivas o transfiguram, transformando a forma como é sentido e incorporado.
- 18 Esta estratégia, associada ao conceito de museu *work in progress*, faz com que filieemos o MUDE na corrente inaugurada pelo Centre Georges Pompidou e pelo trabalho multidisciplinar de Pontus Hultén, que Nuno Grande define de Museu Laboratório

(Grande 2009, 92), por serem pensados como laboratórios para a criação experimental, do mesmo modo que encontramos como referência histórica as práticas artísticas mais desmaterializadas e performativas que desafiaram o conceito e expandiram as fronteiras do museu durante os anos de 1960 e 1970 (Smith 2012, 194).

- 19 Da análise das várias exposições, concluímos que, em termos conceptuais, o espaço tem vindo a ser entendido como um elemento ativo e determinante na construção dos vários discursos expositivos. É também ele um conteúdo em articulação com os objetos expostos, de modo a gerar uma experiência singular a cada visitante. Nos antípodas do museu-cubo branco, geram-se diálogos imprevistos entre as antigas texturas e os materiais contemporâneos, ao mesmo tempo que a rudeza da envolvente torna-se matéria plástica, fazendo com que a coabitação dos diferentes tempos faça parte da identidade e autenticidade do próprio lugar (Coutinho 2014a). A título de exemplo, analisamos as encenações expositivas de *Lá Vai Ela, Formosa e Segura* (2010, piso 1) de Frederico Valsassina, *Felipe Oliveira Baptista* (2013, piso 3) de Alexandre de Betak e *Miguel Arruda: Escultura/Design/Arquitetura* (2013, piso 2) do próprio arquiteto e autor.
- 20 Na exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, Frederico Valsassina criou de uma forma engenhosa e simples o desejo de subirmos para uma das *scooters* em exposição. O primeiro piso transfigurou-se num espaço viário, com estradas, viadutos ou rampas e traços contínuos e intermitentes a informar os visitantes das áreas onde era possível ou proibido circular. Numa atmosfera austera, fabricada em *Viroc*, com uma tonalidade cinzenta em sintonia com as pré-existências, a iluminação fria proveniente de luminárias fluorescentes fazia recordar os parques de estacionamento norte-americanos. Propondo diferentes caminhos, que incluíam a subida de rampas ou escadas (fig. 1), Valsassina criou múltiplos circuitos e ofereceu a cada visitante novas perspetivas ou pontos de visão sobre

os objetos em exposição e a própria arquitetura. A opção por planos inclinados induzia a uma sensação de mobilidade e velocidade.

Fig. 1 – Exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, 2010. MUDE
Fotografia de José Dominguez Vieira - PH3 © MUDE

- 21 A exposição *Felipe Oliveira Baptista* propunha uma imersão no universo criativo deste designer de moda nacional, fugindo de um discurso cronológico, fechado e linear. Múltiplos espelhos atravessavam, interpenetravam e intersetavam a galeria em diferentes ângulos e direções, oferecendo perspectivas ilimitadas e diferentes modos de perceber o espaço. O resultado era um espaço caleidoscópico que interpelava o visitante, criava uma certa desorientação, mas que simultaneamente permitia seguir o discurso proposto e descobrir outros diálogos e leituras. A par de uma fragmentação da realidade espacial, dava-se a sua duplicação até ao infinito, produzindo uma sensação de vertigem. Por vezes, espaço e objeto perdiam os seus limites físicos à medida que ocorria a fusão de ambos. Cada peça em exposição acabava por conter os outros pontos do espaço nos quais ela refletia ou que se refletiam nela. Os ângulos em que foram colocados os painéis de espelhos traziam a rua, o Tejo e as fachadas envolventes para o centro do museu ou multiplicavam janelas, pilares e peças em exposição. O espaço dilatou-se, ganhou maior amplitude e expandiu-se para planos inesperados, onde o interior e o exterior, o real e a ficção acabavam por se fundir. Ao mesmo tempo que se produziam distensões e distorções do real, dava-se a ilusão de uma descondensação do espaço (fig. 2).

Fig. 2 – Exposição *Felipe Oliveira Batista*, piso 3, 2013. MUDE

Fotografia de Fernando Guerra © MUDE

- 22 Na exposição *Miguel Arruda*, ocupava lugar de destaque a sua *Escultura Habitável*. Esta proposta, edificada nos jardins do Centro Cultural de Belém em ferro e cortiça, foi materializada no MUDE com uma banal rede de obra, branca e translúcida, suspensa do teto, sublinhada pela luz artificial que marcava os seus limites inferiores. Dentro e fora, dispunham-se as esculturas orgânicas dos anos 1960 que estiveram na sua origem (fig. 3). Arruda tirou partido da opacidade/transparência, volatilidade/estabilidade desta rede para a criação de um espaço arquitetónico de forte sentido escultórico, tal como a sua obra em exposição, mostrando alguma familiaridade com o gesto protagonizado pela dupla Inês Vieira da Silva e Miguel Vieira (SAMI-arquitetos) para o *Creative Lab: Assinado por Tenente* (2010, piso 2). Nesta exposição, os SAMI utilizaram também o tecido como elemento construtivo do espaço expositivo, explorando a sua materialidade, leveza, expressividade e textura, em associação com as técnicas tradicionais da moda, trabalhadas à escala da arquitetura. Como uma segunda pele do espaço, metamorfosearam a espacialidade do lugar, procurando uma simbiose com a identidade do vestuário em exposição.

Fig. 3 – Exposição *Miguel Arruda: Escultura/Design/Arquitetura*, Escultura Habitável e Solução Expositiva, piso 2, 2013. MUDE

Fotografia de Fernando Guerra © MUDE

- 23 Em todas as exposições, reconhecemos a mesma simplicidade e modulação das soluções, a reutilização de matérias provenientes de anteriores mostras e a adaptabilidade e mobilidade dos dispositivos cénicos. Em paralelo, e no seguimento da estratégia inicialmente definida por Carvalho e Vilhena, verificamos o privilégio dado ao uso de materiais provenientes da construção civil ou pouco usuais no espaço museológico. Falamos de materiais banais, pobres ou desvalorizados, como diferentes aglomerados de madeira, de paletes em plástico PVC, placas de esferovite ou painéis de mistura de madeira e cimento, dos quais se tira partido da resistência, durabilidade e expressividade natural. Assumidos sem qualquer revestimento ou acabamento especial, evidenciam a autenticidade e plasticidade das suas irregularidades ou imperfeições, em estreito diálogo com o espaço, onde grande parte dos estuques, pavimentos e revestimentos se encontram destruídos, mostrando um corpo descarnado com a sua ossatura exposta e inúmeras cicatrizes, resultantes das sucessivas intervenções e diferentes usos ao longo dos tempos.

A exposição construída como um discurso *aberto*

- 24 Em maio de 2009 a exposição *Ante-estreia – Flashes da Coleção* apresentava um conjunto de ícones do design do século XX. Colocadas sobre simples e baixas paletes de pinho, as peças interpelavam diretamente cada visitante. A ausência quase total de vitrines, plintos ou outros dispositivos museográficos contribuía de modo significativo para um diálogo direto e próximo entre as peças e o público. Sem quaisquer barreiras visuais e sob o foco dos projetores, a disposição dos vários núcleos impulsionava múltiplas leituras. Cada visitante podia seguir o itinerário cronológico sugerido pelo museu, lendo os curtos

parágrafos de enquadramento existentes em cada núcleo, ou explorar outros trajetos ao deixar-se seduzir pelas próprias peças, imagens e músicas em presença.

- 25 Em lugar de um percurso único e linear, deixava-se um espaço de liberdade para cada visitante vagar aleatoriamente pelo espaço. Ou seja, mais do que uma narrativa fechada e conclusiva, ofereciam-se *flashes*, informações, pistas ou citações de modo a desencadear várias interpretações e assim estimular a imaginação e reflexão. As interseções visuais entre os vários núcleos impulsionavam também a descoberta de outras relações entre peças, autores e períodos distintos (Coutinho 2014b, 43) (fig. 4). Introduzia-se a “imprevisibilidade”, “aparente desordem”, “sugestões”, “descontinuidades” e “oposições dialéticas” (Eco 1991) numa instalação que interpelava cada visitante, dialogando com ele e exigindo a sua participação ativa na construção do discurso. A abertura para múltiplas interpretações e o lugar central atribuído ao visitante na construção do seu próprio significado fazem-nos remeter para alguns dos princípios teóricos de *Obra Aberta* de Umberto Eco, para quem a arte contemporânea é uma obra aberta por ser «passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade» e o recetor ocupa um lugar privilegiado na medida em que através da sua percepção e fruição origina «uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspetiva original» (Eco 1991, 40). Esta estratégia poderia e deveria ser mais apropriada pela museologia e curadoria, uma vez que a própria teoria de Eco estrutura-se exatamente no campo da *relação frutiva* e da *comunicação* que existe entre as obras e cada recetor/visitante/espectador, ou seja estende-se naturalmente ao campo expositivo, como lugar privilegiado desse encontro.

Fig. 4 – Exposição *Ante-estreia*, piso 1, 2009. MUDE
Fotografia de Fernando Guerra © MUDE

- 26 A exposição inaugural demonstrou que entre a museografia e a arquitetura foram encontrados alguns pressupostos em comum com vista a uma museografia que

promovesse uma proximidade entre as peças e os visitantes. O espaço foi entendido como matéria e conteúdo expositivo e valorizou-se a linguagem das peças, reduzindo a presença de outras linguagens explicativas. Denotamos também uma intenção de contrariar a disposição do design como objeto de arte ou desejo, apostando antes numa exposição que fizesse com que o visitante quase pudesse tocar as peças, circular à sua volta, vendo-as em 360°, para que se relacionasse fisicamente com cada uma e apreendesse naturalmente a escala, a proporção, a ergonomia e outras questões subjacentes ao design. Dado que o projeto inicial era assumido *a priori* como uma intervenção temporária, a exposição permanente foi totalmente renovada, dois anos mais tarde. Nesta nova apresentação, a cargo de Luís Miguel Saraiva, substituíram-se as paletes de pinho por plataformas mais estáveis e seguras, modificou-se o sistema de legendagem dos objetos e aumentaram-se os textos de enquadramento, incluindo uma cronologia de apoio de modo a permitir uma leitura comparada do design com a tecnologia, a economia e a ciência, as artes e a arquitetura. Porém, o discurso aberto e a possibilidade de uma multiplicidade de percursos e interpretações manteve-se como raiz estrutural.

- 27 Este discurso *aberto* é um convite à autonomia do visitante e permite uma fruição mais rica e inesperada, indo ao encontro das novas práticas museológicas e curatoriais, tal como enunciamos anteriormente. Acresce que na museologia e curadoria de design, há ainda de contemplar o próprio paradoxo que um museu dedicado ao design é, por natureza:

Qualquer museu do design é um paradoxo. Neste seu ser paradoxal reside a sua importância: é abstrato mas, ao mesmo tempo, absolutamente descritivo, elucidativo e comunicativo. (...) A conclusão óbvia é que um museu do design se afigura como uma meta inatingível. Serão a escolha e o ordenamento a torná-lo mais ou menos pertinente. (Morozzi 1999, 55)

- 28 Morozzi (1999) questiona a existência e utilidade de um museu dedicado ao design com uma organização cronológica de objetos bem desenhados, apontando os problemas principais que fazem com que um museu de design seja um paradoxo. Em paralelo com os critérios de constituição da própria coleção (diferentes, consoante a instituição e a finalidade pretendida, o que explica em parte a pluralidade do panorama atual dos museus e centros de design), duas outras questões têm particular relevância: a descontextualização que cada objeto passa quando integra a coleção de um museu e a sua disposição. Apartado do público, muitas vezes como um objeto de arte, é remetido para o nível de contemplação, retirando-lhe a finalidade de fruição e consumo para o qual foi desenhado. Como a relação material e sentimental não se estabelece, aumenta a distância entre cada visitante e o próprio objeto (Morozzi 1999, 55). Contudo, a sua existência é válida e necessária, na medida em que, tal como Alexander von Vegesack defende:

[...] still be witness of the design evolution and serve the public with its design collection, interpreting exhibitions, publications and educational projects. It should still serve for research, to inspire new ideas and entertain the public as well as organize expert discussions about its themes. Today, design's connection with other arts, with technology and with social issues are complemented with its relation to almost any natural science as well as humanities – as a matter of fact, design is standing in the focus of all these disciplines. A contemporary design museum should reflect this. (Coutinho 2012, 82)

- 29 Perante esta especificidade, temos assistido a uma reformulação dos discursos expositivos nos museus dedicados às artes decorativas e ao design. Para o tema da exposição como obra em si mesmo, reveste-se de particular importância a estratégia definida por Peter Noever, a partir de 1986, para o histórico MAK - Museum für angewandte Kunst, fundado

em 1863 enquanto Museu Austríaco Imperial das Artes e da Indústria. Noever enceta uma remodelação da coleção permanente do museu e da sua missão, introduzindo a arte contemporânea para dialogar com as artes decorativas e o design. Segundo Noever, o MAK deveria ser um centro de arte e criação, um laboratório de criação artística, com uma coleção de artes aplicadas e também arte contemporânea, experimentando em paralelo novas estratégias de exposição que colocassem em diálogo as coleções históricas com as intervenções artísticas contemporâneas (Noever 2008, 4-5), o que de facto aconteceu durante a sua direção, uma vez que o MAK ganhou um protagonismo substancial no panorama museológico durante os anos 1980 e 1990. Noever inicia então novas abordagens expositivas, descobrindo outros modos de apresentação do acervo e novas significações, ao colocar em contraponto os espólios, o espaço, a história do museu e o olhar contemporâneo. O artista substitui o arquiteto da exposição, explorando diferentes perspetivas e olhares sobre o objeto e a sua exposição, em conjunto com o curador. Consciente de que «objective display is impossible in a museum; to display is at once to present, to interpret and to evaluate», Noever considera que o olhar do criativo «supplies the objects with fresh, contemporary legibility in a way that reeducates our eyes and our perceptions» (Noever 2008, 16). Entre os artistas convidados a redesenhar instalações específicas da exposição permanente, destaca-se a intervenção de Barbara Bloom e Donald Judd.

- 30 Bloom trabalhou, em 1994, o núcleo dedicado ao *Historicismo* e *Arte Nova*, mais especificamente o importante acervo de cadeiras Thonet. Numa galeria corredor, instala uma série de cadeiras em madeira curvada por trás de telas brancas, em contraluz, como se tratassem de estilizadas silhuetas chinesas. Junto ao teto, um friso de imagens históricas de cadeiras e pessoas sentadas. Numa forte alusão ao universo da *Sétima Arte*, Bloom encontra inspiração na proximidade de intenções de Michael Thonet e da firma IKEA em desenvolver uma produção em série e barata, apostando simultaneamente em estratégias de publicidade e distribuição (Hickey e Tallman 2008, 53). O resultado é que as cadeiras se desmaterializam mas, simultaneamente, ganham uma forte presença visual que prende toda a nossa atenção. As mesmas peças que poderiam, num discurso mais clássico, causar desinteresse ou monotonia no visitante, tornam-se inesquecíveis através desta instalação. É como se estivéssemos perante o desenho original de cada peça, a sua própria essência, mesmo que não olhemos diretamente para cada objeto. Bloom propõe ainda um outro nível de participação do visitante, uma vez que para identificar os autores, o público tem de “entrar” na tela, transformando-se ele próprio, momentaneamente, em sombra.
- 31 Donald Judd reinstalou a galeria dedicada ao *Barroco*, *Rococó*, *Classicismo*, pensando-a como uma instalação minimal. Partindo de uma reflexão sobre a artificialidade inerente à exposição de objetos, decide dispor as várias peças como numa construção mental, segundo um rigor minimalista, agrupando-as simetricamente e usualmente em pares, por dimensões, cores e tipologias. A perceção do espaço e das peças acaba por levar, por contraste, a uma melhor compreensão da própria estética barroca, apesar do espaço expositivo primar por uma poética purista, seca e geométrica num rigoroso trabalho das ideias de módulo, ritmo, seriação e repetição de formas simples. Exemplar é a reconstituição da *Sala Dubsky*, colocada no centro da sala, gerando um duplo espaço interior. A opção pelo branco exterior em contraste com a exuberância do interior rococó reforça mais esta dualidade. Judd desenhou também as vitrines, com a mesma secura,

radical simplificação das formas e rigor geométrico que lhe são peculiares (Noever 2008, 32-33).

- 32 Outro exemplo representativo da reflexão em curso sobre a curadoria de design e da exposição como obra de arte é a Triennale Design Museum, aberto ao público em 2007. Em lugar de uma exposição permanente sobre a história do design italiano centrada nas suas peças ícone, a Triennale propõe uma mostra anual, comissariada e desenhada por diferentes designers, colocando o foco na visão de cada curador. A primeira TDM (nome da exposição anual) foi comissariada por Andrea Branzi e desenhada por Peter Greenaway. Com o subtítulo de *As Sete Obsessões do Design Italiano*, o cineasta procurava o que distinguia o design italiano e destacava sete obsessões num espaço profundamente cinemático, com grandes ecrãs e inúmeras referências aos maiores filmes, realizadores e atores italianos. Os objetos apareciam na penumbra, tendo por fundo uma cacofonia de imagens e interpretes que marcaram a história da *Ciné Città* e do cinema italiano. Os pressupostos desta estratégia radicam na vontade de criar um museu laboratório, com uma grande dose de experimentação que considera mais o designer e o projeto do que o produto de final.

From the very beginning the museum speaks the language of relations (...) offering itself as a ‘relational’ place, not only in terms of access, but also in substance. (...) More than trying to define a traditional classifying organization, the aim was to concentrate on an actual ‘representation’, in which the objects and icons of design are the protagonists, but not the sole, exclusive personages (...). In short a museum-laboratory: a place for research and experimentation, a space for reflection rather than celebration (...) And at the same time, consequently, a museum-mutant. (Annicchiarico 2008, 16-17)

Uma história operativa ao serviço da estratégia museológica e do programa de requalificação integral do edifício

- 33 Para a estratégia da valorização do espaço como conteúdo expositivo, em paralelo com as obras, e a sua afirmação como objeto museal do MUDE foi importante a vivência diária do local e o conhecimento da história da arquitetura do edifício (Coutinho 2011). A investigação histórica foi sendo feita em paralelo com a recolha e organização de informação iconográfica e documental, em resposta ao projeto de reabilitação integral do edifício, influenciando as grandes decisões do plano (Coutinho 2014b, 115).
- 34 A organização futura das diferentes funções e valências encontra soluções na habitabilidade tradicional deste quarteirão, nos seus usos e circulações. Deste modo, no projeto de reabilitação integral do edifício (Saraiva e Coutinho 2014) podemos ler que o piso térreo voltará a funcionar como zona nobre de atendimento, recebendo a receção, bilheteira e uma ampla loja dedicada, em especial, ao design português e ibero-americano. Instalada estrategicamente no espaço anteriormente dedicado ao atendimento do BNU (piso térreo), voltará a dar a utilização original ao famoso balcão. Para além do acesso pela rua Augusta, serão reativados os dois acessos pela rua da Prata, com o objetivo de contaminar toda a Baixa, funcionando quase como uma rua interior ou uma galeria comercial coberta. Esta solução trará o espaço público para dentro do museu, ao mesmo tempo que os grandes vãoos funcionarão como montras, especialmente dedicadas à divulgação da programação do museu. Na cave, mantém-se a sala dos cofres

de aluguer como área expositiva e as salas de cofres recebem as reservas de moda. A exposição permanente (ou de longa duração) subirá para o terceiro piso, enquanto os primeiro, segundo, quarto e quinto pisos destinam-se a exposições temporárias, centro de documentação, oficinas educativas, residências para designers, auditório e respetivas áreas de apoio, cafetaria, salas de eventos e reservas de design, estas últimas parcialmente visíveis e visitáveis. Por último, no sexto piso, projeta-se um restaurante/esplanada, preservando-se as grandes soluções arquitetónicas e de iluminação do que foi outrora a Sala de Refeições da Administração, da autoria de Daciano Costa. As galerias expositivas em *open space* permitirão continuar a explorar diferentes modelações e encenações, uma vez que se mantém a polivalência, plurimodelação dos espaços e flexibilidade. Em termos patrimoniais, trata-se de um programa museológico e projeto de reabilitação que integra, ajusta e coabita, em lugar de romper e transformar radicalmente.

- 35 A conservação através da vivência do lugar permite entender os diferentes estilos arquitetónicos, períodos históricos e técnicas construtivas, integrando-as no discurso museológico, oferecendo uma “estratigrafia” da cultura arquitetónica nacional durante o século XX.

Fig. 5 – Exposição Nacional e Ultramarino. *O BNU e a Arquitetura do Poder: Entre o Antigo e o Moderno*, piso 2, 2012

Fotografia de Luísa Ferreira © MUDE

Conclusão

- 36 A autenticidade e originalidade do MUDE é a de ser um projeto que se estrutura na dialética constante entre a *praxis* possível e a reflexão teórica que a debate e aprofunda. No seu ADN encontra-se a capacidade de aceitar a efemeridade e transitoriedade de soluções, de coabitar com a falha, o erro ou as imperfeições e de ter uma grande adaptabilidade face às circunstâncias. Como um *work in progress*, faz da própria dinâmica inerente a qualquer obra em construção a sua génese fundacional, preserva o património arquitetónico e histórico através da sua vivência plena, deixa-se contaminar pela

diversidade estilística em presença e caminha na direção oposta à espetacularidade arquitetónica, adotando uma linguagem seca e despojada. Espaço (simultaneamente, contentor e conteúdo) e os objetos em exposição (conteúdo) interpenetram-se, ganhando ambos outros níveis de significação e contribuindo para uma exposição que é mais do que a soma dos seus componentes.

BIBLIOGRAFIA

- Annicchiarico, Silvana. 2008. “The Museum of Relations.” In *Che Cosa è il Design Italiano? Le Sette Ossessioni del Design Italiano*, 16-17. Milano: Mondadori Electa e La Triennale di Milano.
- Bloom, Barbara, Susan Tallman, e Dave Hickey. 2008. *The Collections of Barbara Bloom*. New York: International Center of Photography.
- Bogner, Dieter, et al. 2001. *Endless Space*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.
- Buren, Daniel. 2003. “Where Are the Artists?” http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html.
- Câmara Municipal de Lisboa. 23 de julho de 2014. Proposta n.º 410/2014. *Ata da Reunião Pública de Câmara*, n.º 36. (2014).
- Câmara Municipal de Lisboa. 20 de março de 2003. Deliberação n.º 13/AM/2003 (Deliberação n.º 7/CM/2003). *Boletim Municipal da Câmara Municipal de Lisboa*. Ano X, n.º 474. (2003). http://bm-pesquisa.cm-lisboa.pt/apex/app_bm.download_my_file?p_file=606.
- Carvalho, Ricardo, e Joana Vilhena. 2009. *MUDE. Museu do Design e da Moda: Reciclar a Ruína Moderna*. Texto policopiado.
- Coutinho, Bárbara. 2006. *Programa Museológico do MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Palácio Verride*. Texto policopiado.
- Coutinho, Bárbara. 2010. “MUDE – Museu do Design e da Moda.” *INFORMAÇÃO ICOM.PT* série II, 10 (setembro-novembro): 12-15.
- Coutinho, Bárbara. 2011. MUDE. “Para uma Nova Forma de Viver o Património.” *Revista Património Estudos* 11: 118-121.
- Coutinho, Bárbara. 2012. “Alexander von Vegesack Interviewed.” *Global Design – Do.co.mo.mo Journal* 47 (september): 80-83.
- Coutinho, Bárbara. 2014a. *Programa Museológico do MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Revisto e Atualizado*. Texto policopiado.
- Coutinho, Bárbara. 2014b. *MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo – Lisboa*. London: Scala Arts & Heritage Publishers.
- Davidson, Susan, e Phylip Rylands, eds. 2004. *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Eco, Umberto. 1991. *Obra Aberta*. 8.ª ed. São Paulo: Editora Perspetiva.

Grande, Nuno. 2009. *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Kiesler, Fredrick. (1942) 2004. “Note on Designing the Gallery e Press Release Pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery.” In Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: *The Story of Art of this Century*, editado por Susan Davidson, e Phylip Rylands, 174-177. New York: Guggenheim Museum Publications.

Lam, Margaret Choi Kwan. 2013. *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions*. Munich: GRIN Verlag GmbH.

McShine, Kynaston. 1999. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: MoMA.

Ministério da Cultura. Decreto-Lei n.º164/2006 de 9 de agosto. *Diário da República*. 1.ª série, n.º 153 (2006). http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/decreto_lei_164_2006_0.pdf.

Morozzi, Cristina. 1999. “Design: A Totalidade e o Nada.” In *Museu do Design: Luxo, Pop & Cool de 1937 até Hoje*, 47-65. Lisboa: Violette Editions.

Noever, Peter. 2008. *Vienna by MAK*. Munich: Prestel Verlag.

Putnam, James. 2001. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson.

Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Reis, Manuel, e Alberto Caetano. 2006. *Estudo de Viabilidade da Adaptação do Palácio Verride a Espaço Museológico*. Texto policopiado.

Reis, Manuel, e Alberto Caetano. 2008. *Estudo de Viabilidade para a Instalação do MUDE e de uma Loja do Cidadão no Edifício do BNU na Rua Augusta*. Texto policopiado.

Saraiva, Luís, e Bárbara Coutinho. 2014. *Programa Preliminar e o Projeto de Execução da Requalificação Integral do Edifício do MUDE*. Texto policopiado.

Sardo, Delfim. s/d. “Entre a Elegância da *Faktura* e a Energia do Evento.” <http://www.emptycube.org/espaco/espaco.html> (consultado em julho 12, 2014).

Smith, Terry. 2012. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.

Urbach, Henry. 2010. “Exhibition as Atmosphere.” In *Log 20: Curating Architecture*, editado por Cynthia Davidson, 11-17. New York: Anyone Corporation.

Wagner, Richard. (1849) 2000. *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Edições Antígona.

Wagner, Richard. (1849) 2003. *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Edições Antígona.

RESUMOS

Desde o início do século XX que vários artistas trabalham a ideia da exposição como instalação e fazem do espaço expositivo uma obra em si mesmo. Hoje, com as fronteiras entre conteúdo (objeto) e contentor (espaço) cada vez mais diluídas, a exposição é pensada como uma atmosfera ou cenografia, o discurso é menos linear, fechado e conclusivo, enquanto o espaço expositivo reforça a sua natureza performativa, *site-specific*, laboratorial e teatral. Esta prática curatorial concede ao visitante um papel mais participativo na construção do próprio discurso, valorizando a sua autonomia. Neste contexto, colocamos a hipótese da exposição se aproximar do conceito de *Obra de Arte Total* (*Gesamtkunstwerk*), com os objetos, o espaço e o público a desempenharem um papel de igual importância para o resultado final. Tomamos o MUDE - Museu do Design e da

Moda, Coleção Francisco Capelo (Lisboa) como caso de estudo e vemos como tem vindo a ser desenhado como um *work in progress* e integrado a ruína no seu conceito museológico, assumindo-a como conteúdo expositivo. Interessa-nos analisar o papel que a investigação histórica do edifício, realizada de modo operativo, tem desempenhado na estratégia museológica e no programa de requalificação integral do edifício. Procuramos ainda compreender o modo como o discurso expositivo se filia no ideal de *opera aperta* de Umberto Eco, para avaliar o MUDE no âmbito das novas práticas curatoriais e museológicas.

Since the beginning of the twentieth century several artists have been working on the exhibition as an *installation* and taking the exhibition space as a work in itself. Nowadays, with increasingly blurred boundaries between *content* (object) and *container* (space) the exhibition is conceived as an *atmosphere* or *choreography*. The discourse is less closed, hierarchical, definitive and conclusive, while exhibition space stresses its performative, site-specific, experimental and theatrical nature. This curatorial approach demands an active role from visitors and encourages them to construct their own meaning and knowledge, privileging their autonomy. In this context, we put the hypothesis of exhibition approaches the concept of a *Total Work of Art* (*Gesamtkunstwerk*) with objects, space and public as equally active players to the final result. We take MUDE - Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo (Lisbon) as a case study and consider how its design as a *work in progress* and how the ruin as been embraced as an exhibition content and as an important aspect for the museological program. We also analyse the role played by the research on the building's history (made in an operative perspective) for the museological strategy and the building rehabilitation program. Another aim is to understand the relation between MUDE's exhibition display and the Umberto Eco's *opera aperta* ideal in order to evaluate MUDE's practical in the new museological and curatorial paths.

ÍNDICE

Keywords: gesamtkunstwerk, Museu do Design e da Moda - Coleção Francisco Capelo, museum architecture, museum history

Palavras-chave: obra de arte total, Museu do Design e da Moda - Coleção Francisco Capelo, arquitetura de museu, história do museu

AUTORES

BÁRBARA COUTINHO

Mestre em História da Arte Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Carlos Ramos (1897-1969) – A Procura do Compromisso Entre o Modernismo e a Tradição*, a concluir a tese de doutoramento em arquitetura. Autora do conceito e programa museológico do MUDE – Museu de Design e Moda, Coleção Francisco Capelo, do qual é diretora desde a sua fundação. Curadora e professora auxiliar convidada do Instituto Superior Técnico. As transformações do espaço expositivo nos museus de arte contemporânea/design é o seu tema de investigação, sobre o qual tem participado em conferências e assinado artigos e ensaios. barbaracoutinho71@gmail.com

ANA TOSTÕES

Presidente do Docomomo Internacional. Arquitecta pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, mestre em História da Arte Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa com a dissertação *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* e doutorada pelo Instituto Superior Técnico com a tese sobre *Cultura e Tecnologia na Architecta Moderna Portuguesa*. Curadora e professora associada

com agregação no Instituto Superior Técnico. Linha de investigação em história crítica da arquitetura e da cidade contemporâneas, desenvolvendo uma visão operativa apostada no re-uso da arquitetura do movimento moderno. Tem publicado livros e artigos, realizado conferências, integrado comités e júris em universidades por todo o mundo.