

# O ESPAÇO FLEXÍVEL

O CASO DOS MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
PÓS-MINIMALISTA



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo

Bruna Gomes Teixeira | Novembro, 2013



# O ESPAÇO FLEXÍVEL

O CASO DOS MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
PÓS-MINIMALISTA

Orientadora: Professora Doutora Mónica Alcindor Huelva

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo

Bruna Gomes Teixeira | Novembro, 2013



---

## **PREFÁCIO**

Esta dissertação foi desenvolvida para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo na Escola Superior Gallaecia. A realização deste estudo desenvolveu-se de Fevereiro a Setembro de 2013, sob a orientação da professora Doutora Mónica Alcindor.

A investigação enquadra-se no âmbito da arquitetura dos museus de arte contemporânea do século XX, no âmbito da problemática relativa ao espaço flexível, no caso dos museus de arte contemporânea pós-minimalista. O estudo foca a análise da arquitetura numa relação com a arte, com a finalidade de identificar os vínculos mais relevantes entre o espaço arquitetónico museográfico e o espaço expositivo museológico da arte contemporânea pós-minimalista.

Pretende-se realizar uma contribuição para o conhecimento neste âmbito, assim como facilitar a progressão do desenho da sala expositiva do museu de arte contemporânea pós-minimalista. A interação entre arte e espaço é fundamental para se compreender a arte contemporânea na atualidade.



---

## **AGRADECIMENTOS**

Neste capítulo presta-se os reconhecimentos a todos os que contribuíram na elaboração da dissertação.

À minha orientadora, Mónica Alcindor, pela disponibilidade, apoio demonstrado e pela dedicação na orientação da investigação.

Ao artista Fernando Sinaga, pelo auxílio na documentação relativamente aos museus dos estudos de caso e pelo interesse demonstrado no estudo. Sem o material fornecido pelo artista a realização desta investigação não tinha sido possível.

Às diversas individualidades dos museus analisados, na cedência de informação e na disponibilidade demonstrada, em suma, a todos aqueles que contribuíram para a realização do estudo:

- Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León: Kristine Guzmán (Coordenadora Geral do MUSAC), Emilio Tuñón (arquitecto do MUSAC).
- Centro de Arte Contemporânea de Bragança: Jorge da Costa (Diretor do Centro Graça Morais), Joana Corrêa (Gabinete Souto Moura).
- Museu de Arte contemporânea de Alicante: Elena Misó, Noa González e Ana Vinagre (Gabinete Sancho-Madrirdejos).

Ao artista Henrique Silva, a Marta Almeida e a Emilio Tuñón pela disponibilidade para a realização das entrevistas.

Ao Carlos Filipe por acompanhar-me todo este tempo e no seu apoio incondicional.

A todos os meus colegas de turma, pelo apoio e companheirismo. Destacar um agradecimento especial à Eva que desde o início me apoiou e esteve sempre presente nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos Amanda e José Pedro pelo encorajamento ao longo de toda a investigação.

E por último a toda a minha família, em especial à Paula e ao Vitor, os meus pais e ao Filipe, o meu irmão, pelo apoio e dedicação.

Obrigada a todos.



---

## RESUMO

As transformações ocorridas nos museus de arte contemporânea, face ao cenário artístico no final do século XX, motivaram a realização deste estudo. As variadas linguagens artísticas, como formas, tamanhos e características, evidenciaram preocupações espaciais em cada envolvente. O espaço expositivo teve que se adaptar às novas expressões artísticas, para uma melhor compreensão da arquitetura e da sua relação com a arte.

A investigação foi desenvolvida através da análise de três estudos de caso. A análise do objeto de estudo, centrada no museu de arte contemporânea, é focada através da exposição itinerante Ideias K de Fernando Sinaga. Esta exposição, de arte contemporânea pós-minimalista, esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais de Bragança e no Museu de Arte Contemporânea de Alicante. A análise da exposição itinerante fundamenta-se na definição das características arquitetónicas evidentes nos museus de arte contemporânea e na sua interação com a arte contemporânea pós-minimalista.

Os objetivos deste estudo consistem em identificar os processos de transformações arquitetónicas e museológicas nos museus de arte contemporânea, no século XX e definir os vínculos mais relevantes entre o espaço arquitetónico museográfico e o espaço expositivo museológico da arte contemporânea pós-minimalista.

A metodologia da investigação fundamenta-se no método de multicasos, de natureza comparativa, dos três museus de arte contemporânea. As técnicas de recolha de informação baseiam-se na análise documental e na análise documental gráfica dos projetos dos museus em estudo, para assinalar as características espaciais, tendo em consideração a sua relação com a exposição itinerante Ideias K. Para uma informação sustentada foram ainda realizadas quatro entrevistas, que fundamentam a análise dos estudos de caso e argumentam as necessidades da arte contemporânea pós-minimalista.

O estudo demonstrou a relevância da investigação na temática, sendo esta de relevância para o projeto dos museus de arte contemporânea. O propósito da investigação é de realizar um contributo para a reflexão sobre o espaço flexível, no caso dos museus de arte contemporânea pós-minimalista. Este estudo é pertinente para o desenho da sala expositiva contemporânea, de acordo com as necessidades da arte na atualidade.



---

## ABSTRACT

This study was motivated by the transformations that occurred in the artistic scenery at the museums of contemporary art in the late 20th century. The diverse artistic languages, such as shapes, sizes and characteristics enhanced artistic worries in each space. The exhibition space had to be adapted to these new artistic expressions for a better understanding of the architecture and its relation with art.

The investigation was developed through the analysis of three case studies. The analysis of the object of study, in this case, the contemporary art museum, is focused through the itinerant exhibition *Ideias K* of Fernando Sinaga. The exhibition, of post-minimalist contemporary art, was exhibited at the Contemporary Art Museum of Castilla y León, at the Contemporary Art Center Graça Morais of Bragança, and at the Contemporary Art Museum of Alicante. The analysis of the itinerant exhibition is based on the definition of architectonic characteristics that are evident in contemporary art museums and in its interaction with post-minimalist contemporary art.

The goals of this study are to identify the architectonic and museological transformations processes in contemporary art museums, in the 20th century, and to define the most relevant links between architectonic museographical space and museological expositive space of post-minimalist contemporary art.

The research methodology is based on the multi-case method of comparative nature of the three contemporary art museums. The techniques of information collection are based on documental review and a graphical documental review of the museums' projects to signalize the spatial characteristics, regarding its relation with the itinerant exhibition *Ideias K*. As a means of information support to the analysis of the case studies, four interviews have also been done, which sustain the claims of the need of post-minimalist contemporary art.

This study has demonstrated the relevance of the investigation in this subject, particularly for the contemporary art museum project. The purpose of the investigation is contributing to the reflection about flexible space in post-minimalist contemporary art museums. This study is pertinent to the design of contemporary exhibition room, according to the needs of the art today.



---

## ÍNDICE

### PARTE I

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1. Contextualização e justificação da problemática.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2. Definição do objeto de estudo.....</b>	<b>23</b>
1.2.1. Contexto geográfico .....	24
1.2.2. Contexto temporal .....	24
<b>1.3. Objetivos da dissertação .....</b>	<b>25</b>
<b>1.4. Estado da arte .....</b>	<b>26</b>
<b>1.5. Metodologias de investigação.....</b>	<b>28</b>
1.5.1. Natureza e definição dos estudos de caso .....	28
1.5.1.1. Critério de seleção dos estudos de caso .....	28
1.5.2. Instrumentos de pesquisa .....	30
1.5.3. Indicadores de análise .....	31
<b>1.6. Estruturação de conteúdos .....</b>	<b>33</b>

### PARTE II

<b>2. ESPAÇO ARQUITETÓNICO MUSEOGRÁFICO DO SÉCULO XX .....</b>	<b>37</b>
<b>2.1. Transformações ocorridas no início do século XX.....</b>	<b>41</b>
2.1.1. Mudanças de condições sociais e arquitetónicas.....	41
2.1.2. Formas de expressão artística .....	42
2.1.3. Características museográficas .....	43
2.1.3.1. Programa arquitetónico: as características do espaço .....	44
2.1.3.2. Sala de exposição: adaptação às obras artísticas .....	45
2.1.3.3. Luz artificial: aplicação sistemática nos museus.....	46
2.1.4. Aplicação dos conceitos arquitetónicos: os protótipos históricos .....	47
<b>2.2. Transformações ocorridas no final do século XX .....</b>	<b>53</b>
2.2.1. Mudanças de condições sociais e arquitetónicas.....	53
2.2.2. Formas de expressão artística .....	54
2.2.3. Características sociais .....	56
2.2.3.1. Urbanas: o monumento e a relação com o entorno.....	56
2.2.3.2. Internas: o espetáculo.....	57
2.2.3.3. Económicas: o consumo de massas .....	57
2.2.4. Características museográficas .....	58
2.2.4.1. Organização interna do contentor: novos espaços .....	58
2.2.4.2. A tecnologia: aplicação ao espaço arquitetónico .....	60
2.2.4.3. As tipologias históricas: sucessão das salas .....	61
2.2.5. Aplicação dos conceitos arquitetónicos: os modelos tipológicos.....	61



---

<b>3. ESPAÇO EXPOSITIVO MUSEOLÓGICO DA ARTE CONTEMPORÂNEA PÓS-MINIMALISTA.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1. Mudanças de condições sociais e arquitetônicas.....</b>	<b>69</b>
3.1.1. O consumo cultural.....	69
3.1.2. A nova museografia: o super-espço.....	69
<b>3.2. Projeto do espaço expositivo.....</b>	<b>71</b>
<b>3.3. A relação dos movimentos artísticos com o espaço.....</b>	<b>75</b>
3.3.1. O espaço e o plano.....	75
3.3.2. O espaço e o objeto.....	77
3.3.3. O espaço como componente plástico.....	79
<b>3.4. Aplicação dos conceitos no espaço expositivo.....</b>	<b>81</b>
<b>PARTE III</b>	
<b>4. ESTUDOS DE CASO.....</b>	<b>83</b>
<b>4.1. Exposição Itinerante Ideias K de Fernando Sinaga.....</b>	<b>85</b>
<b>4.2. Análise individual – informação obtida da análise documental.....</b>	<b>87</b>
4.2.1. Museu de Arte Contemporânea de Castila y León.....	89
4.2.1.1. Programa arquitetónico.....	90
4.2.1.2. Salas de exposições temporárias.....	93
4.2.2. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais.....	99
4.2.2.1. Programa arquitetónico.....	99
4.2.2.2. Salas de exposições temporárias.....	103
4.2.3. Museu de Arte Contemporânea de Alicante.....	111
4.2.3.1. Programa arquitetónico.....	112
4.2.3.2. Salas de exposições temporárias.....	115
4.2.4. Quadro síntese.....	121
<b>4.3. Análise comparativa.....</b>	<b>123</b>
4.3.1. Informação obtida da análise documental.....	125
4.3.1.1. Programa arquitetónico.....	127
4.3.1.2. Salas de exposições temporárias.....	131
4.3.2. Informação obtida das entrevistas.....	139
4.3.2.1. Programa arquitetónico.....	141
4.3.2.2. Salas de exposições temporárias.....	144
<b>PARTE IV</b>	
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>153</b>
<b>5.1. Sistematização.....</b>	<b>155</b>
<b>5.2. Resposta aos objetivos.....</b>	<b>158</b>
<b>5.3. Conclusões gerais.....</b>	<b>163</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>167</b>
<b>ÍNDICE DE IMAGENS.....</b>	<b>173</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>181</b>

---



## **PARTE I** INTRODUÇÃO



## 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO DA PROBLEMÁTICA

Dos vários elementos que compõem a cidade, o museu destaca-se como equipamento principal que conserva, divulga e expõe o património cultural da sociedade.

Segundo o ICOM<sup>1</sup>: *“O museu é uma instituição permanente, sem objetivos lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que produz investigação sobre os testemunhos materiais do Homem e do seu ambiente que, uma vez adquiridas, são conservados, divulgados e expostos, para fins de estudo, de educação e de deleite”* (Ministério da Cultura e Instituto Português de Museus, 2000, p. 31).

O interesse pelo processo de criação de arquitetura museográfica surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, no final dos anos 70 início dos anos 80, contrariando as previsões dos futuristas que proclamavam o carácter obsoleto dos museus. O equipamento museográfico sobreviveu às sucessivas mudanças de paradigma cultural, reinventando-se pela combinação estratégica entre uma nova política, um novo programa e um novo modelo espacial (Grande, 2009, p. 6). Este fenómeno foi em larga medida potenciado por fatores socio-económicos (Barranha, 2003, p. 312), com o desenvolvimento da indústria cultural.

A problemática do equipamento museográfico, na atualidade, é o facto de a arquitetura superar a arte que expõe e não cria *“...um equilíbrio entre espaço necessário para a subsistência da obra de arte e resistência para a afirmação da sua própria complexidade (enquanto equipamento cultural)”* (Moos, 1999, p. 15). A dicotomia criada pelos museus está no conflito entre arte contemporânea e arquitetura. O equipamento cultural deve sustentar-se na interação entre espaço arquitetónico e espaço expositivo.

Considera-se que a arte contemporânea tenha surgido por volta da segunda metade do século XX, mais precisamente após a Segunda Guerra Mundial, como ação de rutura com a arte moderna. Depois da guerra os artistas mostraram-se interessados pela reconstrução da sociedade, sobrepondo-se aos costumes a necessidade da produção em massa. Quando surgia um movimento na arte, este revelava-se por meio de variadas linguagens através da constante experimentação de novas técnicas.

---

<sup>1</sup> ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus).

A arte contemporânea mostrou-se mais evidente na década de 60 e a exaltação cultural começou a questionar a sociedade do pós-guerra, revelando-se contra o estilo de vida difundido no cinema, moda, televisão e literatura.

Com as transformações então ocorridas no cenário artístico do final do século XX "*...todas as tentativas de enquadramento dos espaços para a arte, a sua fixação e mobilidade, ganharam novos elementos de tensão*" (Costa, 2009, p. 5). As mudanças ocorridas na concepção da arte contemporânea: tamanho, forma e características das obras, exigiram necessidades específicas para a criação de espaços arquitetônicos e a sua adaptação à nova expressão artística. Costa (2009, p. 9) refere ainda que a arte passou da regularidade do percurso do observador (que condicionava a atitude do espectador), a uma nova relação com o público (onde o observador passou à participação física com a arte exposta).

O espaço para a exposição no modernismo resumia-se ao museu e à galeria, na forma "*...de um espaço branco, ideal...*" (O'Doherty, 1976, p. 143). A configuração espacial arquitetônica do cubo branco ficou inadequada às experimentações propostas pelos artistas contemporâneos.

As propostas da arte contemporânea, tendo em conta os novos meios de produção artística, precisavam "*...da reformulação das práticas expositivas, abrangendo novas formas de leituras dos trabalhos expostos, como também novas narrativas*" (Costa, 2009, p. 6). O espaço expositivo deve ser adaptado às novas expressões artísticas, para uma melhor compreensão da obra e da sua relação com o espaço.

A cidade passou a ser o palco para a divulgação, em larga escala, da produção artística contemporânea. As novas experiências reinventaram a relação entre artista, produção, espectador e cidade. O museu adaptou-se à arte contemporânea, para expor as diversificadas representações artísticas.

*"(Ao introduzir-se) na trama do ambiente urbano das grandes metrópoles, a arte contemporânea ampliou as suas relações com os espaços arquitetônicos, mantendo como possibilidade o uso dos espaços tradicionais (museus) (...) e absorvendo todas as variações permitidas (na cidade)..."* (Costa, 2009, p. 2).

Evidenciando as diversas preocupações espaciais em cada envolvente, a arquitetura teve que encontrar o espaço adequado para apresentar as obras

de arte contemporâneas (Montaner, 1990; León, 2000). A investigação é baseada na análise de duas tipologias, o museu de arte contemporânea e os centros de arte contemporânea, uma vez que a diferença entre estas tipologias é reduzida e ambas expõe o mesmo objeto artístico.

Os museus de arte contemporânea seguiram o rastro dos protótipos do movimento moderno e de algumas realizações dos anos cinquenta “...recuperando valores tipológicos dos museus históricos; ao mesmo tempo, porém, eles realizaram uma completa transformação de sua concepção convencional” (Montaner, 2003, p. 8). A principal mudança ocorrida no museu de arte contemporânea foi a evolução do conceito do museu. As mudanças estabelecidas foram um programa de maior complexidade e a mudança das características da obra de arte no final do século XX (Montaner, 2003, p. 8). O museu passou a ser entendido como um centro ativo.

Montaner (1990, p. 16) reforça que os espaços dedicados a expor obras de arte contemporânea devem ter uma série de qualidades de flexibilidade, versatilidade e alto nível tecnológico. A impossibilidade de estabelecer coleções fechadas obriga a pensar em edifícios adaptáveis, com certa capacidade de crescimento. A diversidade das obras de arte, desde obras minúsculas e concentradas a obras gigantes e disseminadas, exige um espaço capaz de facilitar tanto a definição de pequenas obras como a liberação de grandes volumes.

As manifestações artísticas contemporâneas são inseparáveis de experiências ativadas pelo espectador, numa inter-relação entre obra e público. Os museus de arte contemporânea dotam de um dinamismo interior apenas aceitável quando o público atua com a obra de arte (León, 2000, pp. 126,127). Os museus de arte contemporânea assumem um papel relevante, no sentido em que conferem visibilidade às pesquisas estéticas e conceptuais do presente (Barranha, 2003, p. 312). Os museus constituem um cruzamento entre as atuais tendências da museologia, arte e arquitetura.

Próximo dos museus de arte contemporânea, mas diferenciados por uma série de características, apresentam-se os centros de arte contemporânea. “*En ellos se pueden ensayar soluciones y plantear relaciones espaciales con mucha mayor libertad que en un museo (...) (En) los centros y galerías (...) se da una relación abierta, activa y tensa entre espacio y obra de arte*” (Montaner, 1990, p. 26).

O objeto que se expõe num museu e num centro de arte é o mesmo, a obra artística da atualidade, mas a maneira de o fazer é diferente. Montaner (1990, p. 27) diferencia que no museu os objetos tendem a instalar-se de maneira definitiva, inclusive o espaço e a iluminação podem ser pensados para cada obra concreta. Nas galerias e centros de arte não há, em princípio, coleções permanentes, uma vez que são centros de promoção ou de formação artística. Cada exposição é temporal e situa-se de maneira provisória num espaço concreto e sobre um definido suporte de instalações. Em muitos casos os artistas criam as suas intervenções efémeras em função do lugar e do espaço de cada galeria. Cada intervenção transforma a percepção do espaço. "*La relación entre espacio arquitectónico (...) y obra de arte (...) está en la esencia misma del museo de arte*" (Montaner, 1990, p. 27). Tanto os museus como os centros e galerias de arte devem oferecer espaços flexíveis, com tecnologia atual e capazes de permitir a instalação de obras de muitos diversos tipos.

Inserindo estas duas tipologias no âmbito da revisão da literatura, surgiu uma questão que faz repensar na relação entre espaço expositivo e espaço arquitetónico do museu, na atualidade. Embora o espaço do cubo branco seja uma forma possível para as exposições, não é o único, nem o que melhor se adapta às experimentações da arte contemporânea, particularmente aquelas que interagem com os espaços arquitetónicos. A monumentalidade da arquitetura pode desvalorizar o conteúdo museológico exposto ou até criar um conflito entre espaço arquitetónico, como envolvente e espaço expositivo, como conteúdo. Neste sentido, como é que, através do espaço expositivo, a arquitetura contemporânea museográfica interage com a arte no seu conteúdo?

Esta investigação resulta na importância de estudar a interação entre espaço arquitetónico e espaço expositivo na arte contemporânea pós-minimalista. O estudo centra-se neste tipo de arte, uma vez que este movimento surgiu no final do século anterior e ainda existem poucos estudos específicos. Além disso, foi um desdobramento do minimalismo, o primeiro movimento artístico que aceitou para as suas conceções a envolvente arquitetónica, o que faz com que o pós-minimalismo mantenha essa relação espacial entre arte e arquitetura. Outra das questões fundamentais na investigação é o facto da arte contemporânea apresentar um padrão internacional e a circulação de obras entre diversos museus é algo não só possível como desejável.

## 1.2. DEFINIÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

Os objetos de estudo desta investigação são o museu e o centro de arte contemporânea. O interesse do estudo é analisar as relações que se estabelecem ou que são necessárias para que a arte contemporânea pós-minimalista seja exposta sem ambiguidades.

Para poder analisar estas relações a investigação foi apoiada na exposição itinerante Ideias K do artista Fernando Sinaga. Esta exposição, de arte contemporânea pós-minimalista, fez uma itinerância por três museus de arte contemporânea.

A escolha de uma exposição itinerante permitiu analisar a arte contemporânea pós-minimalista e as diversidades do espaço arquitetónico em diferentes envolventes. A exposição ao ser temporária e itinerante é uma exposição que *"...posee una duración limitada, se concibe como un proyecto más concreto y circunstancial..."* (Fernández & Fernández, 2005, p. 19), *"que se descola; móvel; ambulante"* (Porto Editora, 2003) e tem a necessidade de se adaptar às diversas salas expositivas, o que define quais as condicionantes arquitetónicas para a sua exposição. Neste sentido identifica-se a relação do espaço expositivo com o espaço arquitetónico.

Na retrospectiva Ideias K são apresentadas obras de Fernando Sinaga onde as peças maiores chegam a atingir os 3,40m de altura e 7,00m de comprimento. As mais pequenas chegam até aos 0,32m de altura e 0,33m de comprimento. As peças variam nos seus materiais, como diversos metais: aço inoxidável, chumbo, alumínio, ferro galvanizado, cobre, latão, bronze, zinco; como também vidro, madeira, argila, pvc, polietileno, papel e néon.

A escolha desta exposição deve-se ao facto de expor peças da arte contemporânea pós-minimalista. Este movimento artístico surgiu no final do século XX e criou uma perspetiva diferente de expor a arte com uma interação na observação pelo espetador. Ao mesmo tempo a exposição percorreu um número significativo de museus e centros de arte, o que possibilita uma comparação mais específica e realista entre os estudos de caso. Outras das características da exposição é o facto de ter terminado a sua itinerância há pouco tempo, o que facilita o acesso à informação e o facto da possibilidade de entrar em contacto com o artista da exposição.

### 1.2.1.CONTEXTO GEOGRÁFICO

Esta investigação está inserida no contexto geográfico da Península Ibérica, nos museus e centro de arte contemporânea de Portugal e Espanha.

Esta escolha está relacionada com a preferência em estudar a situação das exposições itinerantes nos museus da Península Ibérica por vários fatores, pela proximidade territorial, facilidade de acesso à informação e o interesse na arquitetura museográfica de Portugal e Espanha.

### 1.2.2.CONTEXTO TEMPORAL

As transformações ocorridas nos museus foram inúmeras e ocorreram num tempo reduzido. Ricos (1994, p. 369) diferencia as três revoluções pelo que o espaço museográfico evoluiu.

No final do século XVIII ocorreu a 1ª revolução museográfica. Procurava-se uma conceção de matriz social e de definição tipológica, na que historiadores e teóricos definiam esses princípios.

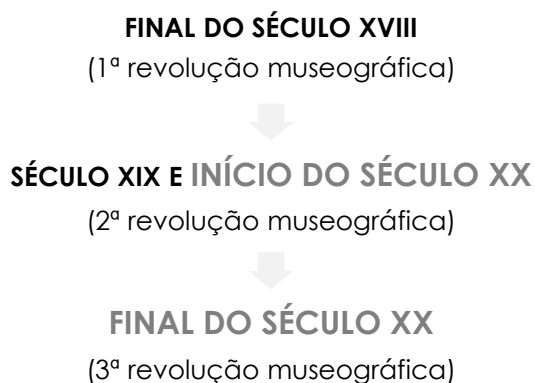
No século XIX e início do século XX ocorreu a 2ª revolução museográfica. São os arquitetos, ao contrário do século XVIII, que retomam o protagonismo na criação dos protótipos sobre uma conceção didática, educacional e formativa.

No final do século XX (e início do século XXI - situação atual) está a ocorrer a 3ª revolução museográfica. De características fundamentalmente económicas, na que equipas multidisciplinares assumem a responsabilidade de realizar as experiências mais inovadoras.

Esta investigação está inserida no contexto temporal do século XX, com uma comparação da evolução dos museus no início e no final do século, onde a variação da produção artística exigiu a transformação total do espaço expositivo no museu.



**Fig. 1** – Contexto geográfico: Península Ibérica



**Fig. 2** – Contexto temporal: século XX

### 1.3. OBJETIVOS DA DISSERTAÇÃO

A investigação identificará as relações entre arte contemporânea pós-minimalista e arquitetura, no museu de arte contemporânea. Para definir estas relações, torna-se necessário estabelecer os seguintes objetivos:

**Identificar processos de transformações arquitetônicas e museológicas nos museus de arte contemporânea, no século XX.**

Com este objetivo pretende-se identificar os elementos arquitetônicos que alteraram o equipamento museográfico no século XX, tendo em conta a nova relação procurada entre arte e arquitetura. Além da análise do espaço arquitetônico é também realizada uma análise do espaço expositivo do século XX; neste caso identifica-se a relação do espaço com a arte contemporânea pós-minimalista. Este objetivo implica fazer uma recompilação bibliográfica sobre a temática, para identificar as necessidades espaciais da arte pós-minimalista.

Para se obter os processos de transformações do espaço arquitetônico será necessária uma análise diferenciada entre início e final do século XX. Deste modo percebe-se quais foram as exigências e as alterações ocorridas em períodos diferentes do mesmo século. É de referenciar que as transformações ocorridas no século XX podem ser divididas em 2 revoluções museográficas da qual a última se prolonga até ao início do século XXI, a situação atual.

**Definir vínculos mais relevantes entre o espaço arquitetônico museográfico e o espaço expositivo museológico da arte contemporânea pós-minimalista.**

Neste objetivo pretende-se identificar as relações existentes entre arte contemporânea pós-minimalista e arquitetura nos equipamentos museográficos. Cada equipamento museográfico é diversificado nas suas formas e na procura da relação entre espaço expositivo e espaço arquitetônico. Este objetivo implica definir os elementos arquitetônicos primordiais para que o espaço expositivo apresente as características indispensáveis para a exposição da arte contemporânea pós-minimalista.

Os vínculos a ser definidos pretendem servir para que num futuro o desenho de um museu de arte contemporânea tenha em consideração a redefinição do conceito de museu. O equipamento deve basear-se nas necessidades do público e ao mesmo tempo nas necessidades da produção artística na atualidade, como o caso das suas características e a possibilidade de mobilidade das obras entre museus.

#### 1.4. ESTADO DA ARTE

Na revisão da literatura identificam-se termos recorrentes no âmbito desta temática, como museu, espaço arquitetónico, espaço expositivo e arte contemporânea pós-minimalista.

É uma realidade que o tema dos equipamentos museográficos tem sido campo de uma ampla investigação e produção teórica, porém a maioria das publicações incide na evolução enquanto conceito e tipologia. Neste contexto apresentam-se as obras de Josep Montaner e Jordi Oliveras (1986), Josep Montaner (1990 e 2003) e Aurora León (2000). Neste caso as contribuições dadas por estes autores foram cruciais para a investigação, que ao fazerem a distinção das tipologias do equipamento museográfico identificaram que os museus e centros dedicados a expor a arte contemporânea são os equipamentos que procuram a maior relação entre arte e arquitetura. Daí que o museu e centro de arte contemporânea se tenham tornado os objetos de estudo da investigação.

Outros autores levantaram a questão da necessidade de uma relação entre arte e arquitetura, como Vittorio Lampugnani e Angeli Sachs (1999) e Nuno Grande (2009). Os autores referidos apresentam um conjunto de recomendações, desde a vertente arquitetónica, cultural e artística, para resolver a posição do museu na atualidade. Através das contribuições dadas pelos autores a investigação pretende definir os vínculos que resolvam os problemas identificados pelos mesmos, como o interesse pela arquitetura como atração de massas e a posterior desvalorização da expressão artística.

Contudo, poucos focam na sua abordagem teórica a relação entre museu e espaço expositivo. Constituíram-se como exceção, as contribuições de Juan Carlos Ricos (1994 e 1996). O autor identifica as transformações ocorridas no espaço arquitetónico e espaço expositivo, no século XX, fundamental para a investigação. Referencia também que é necessário estabelecer condições arquitetónicas para a interação entre objeto artístico e espaço arquitetónico. O autor afirma que a arquitetura tem de aportar essas condições nos edifícios museográficos, como exigências para a expressão artística na atualidade.

Autores como Catherine Millet (1997) e Juan Carlos Ricos (1994) referem que a art brut, pop-art, land-art, conceptual, arte pós-minimalista, vídeo-art, happenings, performances, instalações e muitas outras modalidades de arte interativa ou efémera definiram as suas próprias leis para a exposição no museu. Ao evidenciar que a arte pós-minimalista transformou a relação do espaço

arquitetónico fundamenta a investigação na necessidade de identificar os vínculos entre arquitetura e arte pós-minimalista.

Autores como Luis Fernández e Isabel Fernández (2005), Juan Carlos Ricos (1994) e órgãos públicos como o Ministério da Cultura de Espanha (2005), nas suas obras, predefinem os indicadores de interação entre arte e arquitetura. Esses indicadores, como forma, circulação, materialidade e iluminação do espaço expositivo foram a base da investigação na análise dos estudos de caso. Através desses indicadores de análise foi possível determinar as características da interação entre espaço arquitetónico e espaço expositivo da arte contemporânea pós-minimalista no museu.

Ainda neste capítulo, falta referir que os autores já definidos, como Josep Montaner (1990 e 2003), Juan Carlos Ricos (1994 e 1996), Catherine Millet (1997), Vittorio Lampugnani (1999), Aurora León (2000), Helena Barranha (2003) e Nuno Grande (2009) fundamentaram, com as suas contribuições, toda a parte teórica da investigação.

Considera-se esta informação parte do estado da arte uma vez que foi através das suas publicações que esta investigação estabeleceu as transformações ocorridas nos museus de arte contemporânea do século XX e definiu as necessidades da arte contemporânea pós-minimalista. Foi através de uma recompilação bibliográfica que foi possível cruzar as várias ideias dos autores e definir como argumentar a base teórica desta investigação.

É necessário referir que outros autores contrapõem a ideia do museu como equipamento de difusão cultural. O dadaísmo foi um movimento da vanguarda artística moderna, que surgiu no início do século XX. Este movimento formado por escritores, poetas e artistas plásticos marcaram-se contra a lógica, a organização e a postura racional da arte. Definindo um carácter de espontaneidade e gratuidade total, onde as expressões artísticas foram desenvolvidas na rua.

Apesar destes movimentos vanguardistas o museu continuou a ser espaço de consolidação, difusão e elaboração para a arte, tendo-se adaptado às novas formas de conceção artística.

## 1.5. METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

### 1.5.1. NATUREZA E DEFINIÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO

A metodologia utilizada é baseada no tipo de investigação do método de multicase, de natureza comparativa (Yin, 2003) de três museus de arte contemporânea. O método de multicase é baseado no estudo de várias situações semelhantes, como o caso da mesma exposição itinerante, mas em diferentes contextos, ou seja, em diferentes museus de arte contemporânea. Este método foi escolhido para poder fazer uma comparação dos estudos de caso e obter os vínculos entre arquitetura e arte contemporânea pós-minimalista, numa tentativa de generalização. Foi através da seleção da exposição itinerante Ideias K que se selecionaram os três museus dos estudos de caso. Os museus selecionados são o MUSAC – Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, em Espanha; Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Portugal e MACA – Museu de Arte Contemporânea de Alicante, em Espanha.

#### 1.5.1.1. CRITÉRIO DE SELEÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO

A seleção da exposição itinerante Ideias K surgiu através da seleção de um museu que correspondesse com determinados critérios de seleção: museu na Península Ibérica, museu de arte contemporânea, museu de arquitetura contemporânea e que tivesse exposto exposições itinerantes. Só após a seleção do museu é que foi selecionada a exposição itinerante e posteriormente os estudos de caso, que seriam os museus onde a exposição esteve patente.



Fig. 3 – Esquema da seleção dos estudos de caso

O primeiro critério de seleção surgiu da necessidade de criar um limite geográfico, como já foi referido no contexto geográfico do objeto de estudo. Na Península Ibérica foram selecionadas as regiões Norte de Portugal, zona Sul da Galiza e zona Oeste de Castilla y León em Espanha. A escolha destas regiões deve-se à proximidade, o que facilita o acesso à informação mas também à importância dos exemplos arquitetónicos museográficos.

O segundo critério de seleção foi o conteúdo museológico exposto no museu, tendo selecionado o de arte contemporânea, uma vez que esta procura uma nova interação entre arte e arquitetura. As mudanças mais radicais na relação

entre pintura e espaço foram produzidas com as vanguardas do século XX. As características da produção artística contemporânea exigiram a transformação do espaço expositivo (Montaner, 1990, pp. 15,16). Estas transformações produziram mudanças essenciais para a evolução do conceito do museu.

O terceiro critério de seleção foi a forma arquitetónica do museu, tendo selecionado o museu de arquitetura contemporânea. Este critério serviu para que a análise dos estudos de caso tivesse pelo menos um exemplo de arquitetura contemporânea, onde a maior procura da relação entre espaço arquitetónico e espaço expositivo será entendido no museu de nova planta. A simbiose entre o edifício do museu e as obras de arte contemporâneas, isto é, entre o contendor e o conteúdo, constitui, num museu contemporâneo, o tema central do projeto. Os museus de arte contemporânea são concebidos com qualidades de flexibilidade (Montaner, 1990, p. 16), pelo que o museu de nova planta deve evidenciar estas características no espaço arquitetónico.

Destes três primeiros critérios de seleção surgiu uma lista de museus (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Sistemas do Futuro): Plataforma das Artes e Criatividade em Guimarães; Museu de Arte Contemporânea de Serralves no Porto; Centro de Arte Contemporânea Graça Morais em Bragança, ambos em Portugal e Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León em León, Espanha.

O quarto critério de seleção foi que esses museus tivessem exposto exposições itinerantes, em particular de artistas, para ser possível identificar o movimento de arte contemporânea e assim relacioná-lo com o espaço arquitetónico. Para identificar as variáveis arquitetónicas que a exposição de arte contemporânea encontra é necessário analisar a mesma exposição em diversos espaços museográficos, podendo ser tanto em museus de nova planta, como os que surgiram de uma transformação de edifícios existente. Neste sentido percebe-se as condicionantes da obra artística atual num espaço pensado de raiz e num espaço adaptado. Com este critério foi excluída a Plataforma das Artes e Criatividade, uma vez que ainda não teve nenhuma exposição itinerante.

Da lista de exposições itinerantes<sup>2</sup> nos três museus (Junta de Castilla y León; Câmara Municipal de Bragança, 2009; Ayuntamiento de Alicante, 2011), a selecionada foi Ideias K de Fernando Sinaga, uma produção do MUSAC, pelos motivos já justificados. Através da exposição foram então selecionados os estudos de caso, definidos em Castilla y León, Bragança e Alicante.

---

<sup>2</sup> A lista de exposições itinerantes encontra-se no anexo 1.

### 1.5.2. INSTRUMENTOS DE PESQUISA

O plano metodológico da investigação considera duas técnicas de recolha de informação, tais como a análise documental (Albarello, et al., 1997) e as entrevistas (Bruyne, Herman, & Schoutheete, 1991). Relativamente à recolha de bases documentais escritas e gráficas<sup>3</sup>, apresentam-se as memórias descritivas dos projetos, planos dos projetos, fotografias dos museus, fotografias da exposição e uma entrevista da comissária da exposição ao artista Fernando Sinaga. Em relação à recolha de bases orais apresentam-se entrevistas realizadas a informantes diretos, informantes indiretos e a informantes chaves<sup>4</sup>.

Os **informantes diretos** são os que estão implicados no processo de criação das relações entre arquitetura e arte pós-minimalista, como o arquiteto Emilio Tuñón do MUSAC. A escolha deste informante direto foi pelo facto de ter projetado um dos museus dos estudos de caso. A entrevista foi estruturada, uma vez que já estavam definidos os indicadores de análise, fazendo as questões com base nos indicadores do programa arquitetónico e da sala de exposições temporárias.

Os **informantes indiretos** são os que estão implicados mas de um modo mais tangente, como a responsável pelas exposições temporárias da Fundação de Serralves Marta Almeida. A escolha desta informante indireta foi pelo fato de poder fundamentar as necessidades espaciais da arte contemporânea nas salas expositivas. A entrevista foi semi-estruturada, uma vez que ainda não estavam definidos na totalidade os indicadores de análise, fazendo com que alguns indicadores tenham surgido da informante questionada.

Os **informantes chaves** são aqueles que podem tirar dúvidas pelo conhecimento que possuem, como os artistas Henrique Silva e Fernando Sinaga; este último da exposição itinerante Ideias K. A escolha destes informantes chaves deve-se ao facto de identificarem no seu trabalho as condicionantes do espaço. No caso de Henrique Silva foi produzida uma entrevista exploratória no início da investigação, para definir os indicadores de análise dos espaços dedicados a expor arte. No caso de Fernando Sinaga, um dos responsáveis pela montagem da exposição Ideais K, foi um elemento fundamental para determinar a relação do objeto e o espaço nos museus dos estudos de caso. Nesta caso a entrevista foi estruturada, uma vez que os indicadores já estavam definidos, relativamente ao programa arquitetónico e à sala de exposições temporárias.

---

<sup>3</sup> Relativamente aos instrumentos de pesquisa, as bases documentais escritas e gráficas são apresentadas com mais detalhe e em relação a cada museu no anexo 2.

<sup>4</sup> As entrevistas feitas a Henrique Silva, Marta Almeida, Emilio Tuñón e Fernando Sinaga encontram-se nos anexos 3, 4, 5 e 6 respetivamente.

### 1.5.3.INDICADORES DE ANÁLISE

Os indicadores de análise a aplicar nos estudos de caso são numa primeira fase de análise individual e numa fase posterior aplicados na análise comparativa.

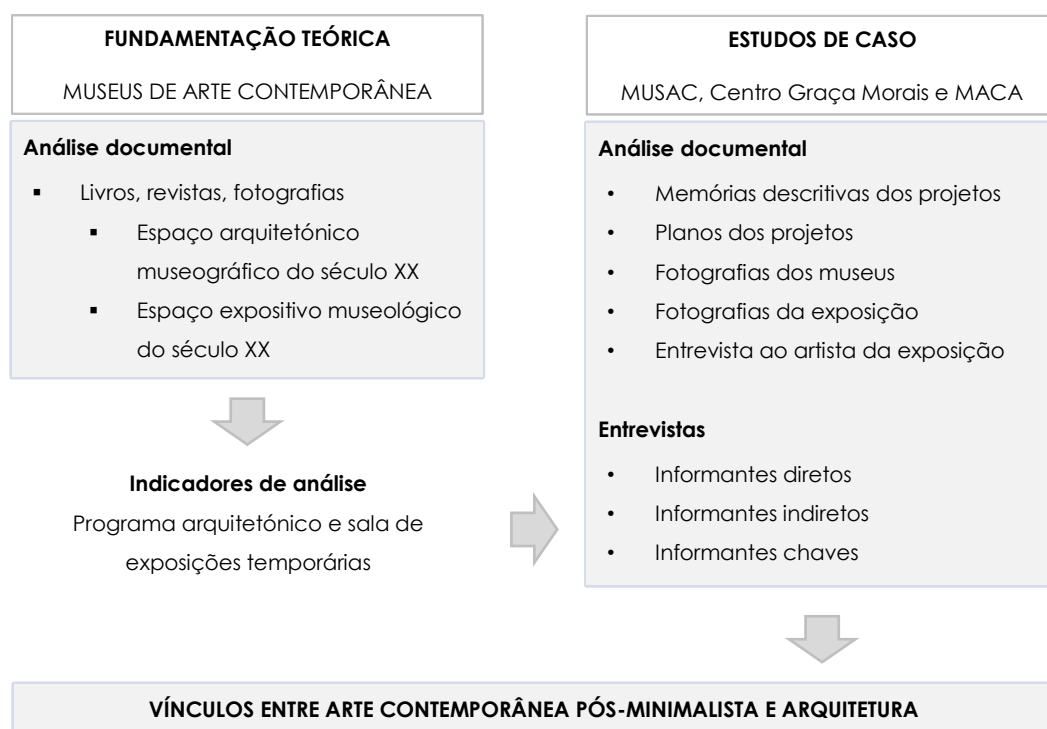
		TÉCNICAS							
		ANÁLISE DOCUMENTAL					ENTREVISTA		
		Memórias descritivas dos projetos	Plantas dos projetos	Perfis dos projetos	Fotografias dos museus	Fotografias da exposição	Entrevista	Informantes diretos	Informantes indiretos
<b>MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA PÓS-MINIMALISTA</b> MUSAC, CENTRO GRAÇA MORAIS, MACA	<b>MOVIMENTO ARTÍSTICO</b>						x		
	<b>PROGRAMA ARQUITETÓNICO</b>								
	Programa funcional	x	x						
	Circulação entre espaços		x		x				
	Formas das salas expositivas		x		x			x	x
	<b>SALA DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS</b>								
	Formas e dimensões das salas		x		x			x	x
	Materialidade	x			x	x			x
	Iluminação	x		x	x	x		x	x
	Circulação em função da distribuição do objeto				x	x			x

**Fig. 4** – Tabela de indicadores de análise dos estudos de caso

Os indicadores dos estudos de caso baseiam-se na análise do programa arquitetónico e na sala de exposições temporárias.

O primeiro indicador, o programa arquitetónico, analisa o programa funcional, circulação entre espaços e a forma das salas expositivas. A análise deste indicador não é em função do objeto artístico exposto, uma vez que o programa arquitetónico do museu não se fundamenta apenas no objeto.

O segundo indicador, a sala de exposições temporárias, analisa as formas e dimensões das salas, materialidade, iluminação e circulação em função da distribuição do objeto. Neste indicador o fundamental é perceber as características espaciais da sala expositiva em função do objeto artístico exposto.



**Fig. 5** – Esquema interpretativo da metodologia utilizada

O tratamento da informação será da análise do conteúdo, na tentativa de generalização das necessidades da arte contemporânea pós-minimalista e na comparação dos museus de arte contemporânea para fazer realçar as diversidades e os contrastes existentes no espaço arquitetónico e no espaço expositivo.

A interpretação e sistematização da informação será feita pela comparação dos estudos de caso para obter os vínculos de interação entre arquitetura e arte contemporânea pós-minimalista. O método de análise dos dados será qualitativo.

## 1.6. ESTRUTURAÇÃO DE CONTEÚDOS

### ▪ Parte I

#### **Introdução**

Este capítulo apresenta a contextualização e justificação da problemática a abordar na investigação, assim como a motivação pessoal para a realização do estudo nesta área. Posteriormente define-se o objeto de estudo, em função do contexto geográfico e o contexto temporal e os objetivos da dissertação. É ainda apresentado o estado da arte com respeito à problemática abordada e a definição da metodologia de investigação a aplicar na investigação.

### ▪ Parte II

#### **Espaço Arquitetónico Museográfico do século XX**

Este capítulo enquadra as transformações ocorridas separadamente no início e final do século XX, onde se abordam as mudanças de condições sociais e arquitetónicas, formas de expressão artística, características sociais, características museográficas e a aplicação dos conceitos arquitetónicos. A informação abordada neste capítulo corresponde à resposta do primeiro objetivo, uma vez que define quais as transformações ocorridas no espaço arquitetónico ao longo do século XX.

#### **Espaço Expositivo Museológico da arte contemporânea pós-minimalista**

Este capítulo aborda as exigências do espaço expositivo, estruturadas pelas condições definidas no capítulo anterior, através das mudanças de condições sociais e arquitetónicas, projeto do espaço expositivo e as relações dos movimentos artísticos com o espaço. Neste contexto é abordada a relação da arte com o envolvente, no que se especifica o caso da arte contemporânea pós-minimalista. A informação abordada neste capítulo corresponde também à resposta do primeiro objetivo, uma vez que define quais as transformações ocorridas no espaço museológico no século XX.

### ▪ Parte III

#### **Estudos de caso**

Este capítulo define duas partes de análise, a análise individual e a análise comparativa dos três estudos de caso. Na análise individual analisa-se o programa arquitetónico e a sala de exposições temporárias mediante a informação obtida através da análise documental. Na análise comparativa aborda-se na mesma o programa arquitetónico e a sala de exposições temporárias mas mediante a informação obtida através da análise documental e das entrevistas. Com a análise comparativa procura-se relacionar as

diferenças e igualdades no espaço expositivo dos três estudos de caso. A informação abordada neste capítulo corresponde à resposta do segundo objetivo, uma vez que define os vínculos ente arquitetura e arte contemporânea pós-minimalista.

▪ **Parte IV**

**Considerações finais**

Este capítulo definido pela sistematização, resposta aos objetivos e as conclusões gerais, apresenta uma triangulação entre a fundamentação teórica e a análise dos estudos de caso. Neste capítulo apresentam-se os elementos fundamentais que permitem a interação entre arquitetura e arte contemporânea pós-minimalista verificando a resposta aos objetivos e estabelecendo uma síntese dos resultados obtidos ao longo da investigação.

▪ **Bibliografia**

Componente fundamental que constitui toda a bibliografia consultada, tanto geral como específica. Também é composta pelas referências bibliográficas das imagens utilizadas na investigação.

▪ **Anexos**

Nesta última parte da investigação estão anexados os elementos que foram determinantes para a realização da investigação. Encontram-se em anexo: anexo 1 – Lista das exposições itinerantes; anexo 2 – Instrumentos de pesquisa; anexo 3 – Entrevista da autora a Henrique Silva; anexo 4 – Entrevista da autora a Marta Almeida; anexo 5 – Entrevista da autora a Emilio Tuñón; anexo 6 – Entrevista da autora a Fernando Sinaga; anexo 7 – Lista das obras artísticas da exposição Ideias K; anexo 8 – Planos das obras artísticas da exposição Ideias K e anexo 9 – Fichas dos estudos de caso.





**PARTE II** ESPAÇO ARQUITETÓNICO MUSEOGRÁFICO  
DO SÉCULO XX



*"...A arte é feita na realidade pelo público, nessa relação do objeto com o espaço, através da exposição, o que lhe dá um verdadeiro sentido plástico..."<sup>5</sup>*

Marcel Duchamp

Nas palavras de Marcel Duchamp identificamos a preocupação da arte do século XX: o espaço. Assim como numa nova forma de entender a exposição, que já não tem sentido sem o público. Demarca-se a mensagem e o sentido da obra em si, a sua interpretação e a sua subjetividade pelo indivíduo. Existe portanto uma interação entre autor, obra e espetador.

Os conceitos que estão abordados na citação, de uma forma não explícita mas compreensível, serão alvo de uma fundamentação teórica. O desenho do museu baseia-se no desenvolvimento de três processos: projeto museográfico, projeto museológico e projeto expositivo. Nesta investigação serão abordados o espaço arquitetónico museográfico e o espaço expositivo museológico. Este último fundamenta-se numa inter-relação do projeto museológico com o projeto expositivo, uma vez que o interesse da investigação é na sua relação e não na sua análise individual.

O **espaço arquitetónico museográfico** expressa o desenho espacial do museu com determinados requerimentos.

O **espaço expositivo museológico** revela a necessidade de conservação das obras, o ótimo funcionamento do museu e baseia-se na definição da relação entre obra e espaço.

Estes conceitos foram os predefinidos como fundamentais para compreender os pontos essenciais da investigação.

---

<sup>5</sup> Texto original em Juan Carlos Ricos (1996, p. 39): "...El arte lo hace en realidad el público, en esa relación del objeto con el espacio, por medio de la exposición, lo que le da verdadero sentido plástico...".



## 2.1. TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS NO INÍCIO DO SÉCULO XX

As transformações ocorridas nos modelos museográficos serão analisadas em diferentes períodos do século XX, para estabelecer uma sucessão temporal e evolutiva dos museus. As grandes transformações museográficas ocorreram no início e no final do século XX.

O equipamento museográfico, apesar das contínuas crises, "*agravadas pelas críticas da arte de vanguarda e pelas destruições causadas pela Segunda Guerra Mundial*" (Montaner, 2003, p. 8), ampliou o seu papel crucial dentro das sociedades contemporâneas. Estas crises acabaram por reafirmar o poder do museu como equipamento de referência, capaz de evoluir e de configurar modelos alternativos adequados para assinalar, caracterizar e transmitir os valores dos tempos.

A rutura promovida pelas vanguardas teve reflexo no museu no início do século XX. No Manifesto Futurista de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus de "cemitérios", numa identificação do museu como mausóleo e exigia que fossem destruídos (Montaner, 2003, p. 9; Ricos, 1996, p. 78). Filippo Marinetti declarava ainda nesse manifesto que os museus não eram mais do que dormitórios públicos (Lampugnani, 1999, p. 11). O museu como equipamento cultural deveria desaparecer ou transformar-se completamente.

### 2.1.1. MUDANÇAS DE CONDIÇÕES SOCIAIS E ARQUITETÓNICAS

Numa contradição das previsões dos futuristas, que proclamavam o carácter obsoleto dos museus, a expansão museográfica foi intensificada. "*Como reação ao choque da modernização e ao susto de duas guerras mundiais altamente mecanizadas, assistiu-se a um retorno progressivo aos valores de um passado ideal*" (Lampugnani, 1999, p. 11).

A arquitetura dos museus teve que solucionar diferentes retos, como a industrialização, num seguimento de todos os processos construtivos derivados das experimentações dos grupos do Movimento Moderno, para conseguir:

*"– Espacios más grandes. Dadas las características, de las nuevas tendencias artísticas. – Flexibilidad en las salas. Que posibilite montajes muy diversos, junto a otro tipo de actividades. – Crecimiento continuo. Dados los problemas que suponen para un museo, el aumento de su colección"* (Ricos, 1994, p. 214).

Vários foram os processos a que o museu se teve de adaptar às formas de expressão artística que surgiram no início do século XX. Eram necessários espaços flexíveis, maiores e com a possibilidade de um crescimento contínuo.

### 2.1.2.FORMAS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Surgiram novas tendências artísticas que reformularam o conceito do museu. O equipamento museográfico teve que se adaptar a essas exigências como contestação às previsões dos futuristas.

A obra criativa fez-se cada vez mais pessoal, gestual e reivindicativa. Os movimentos de integração das artes potencializaram o trabalho em equipa, em todas as facetas da arte e o espetador teve cada vez mais liberdade para incorporar-se à obra, na possibilidade de uma participação ativa. A criação da obra de arte e a sua valorização por parte do público considerou-se uma parte fundamental do projeto artístico (García, 2003, p. 220). O artista produziu o seu trabalho sem preocupações sociais ou políticas e fundamentou-se no seu estudo, aberto à experimentação e preocupado por encontrar novas formas de representação (Giménez, 2003, pp. 91,92).

A solução à crise que passava o panorama artístico radicava na realização de uma arte que surgisse da emoção coletiva. O que haveria que resolver em constantes confrontações de atitudes coletivas, com valorizações éticas e estéticas que seriam a reformulação dos museus (León, 2000, p. 55).

No âmbito da revisão da literatura, pode-se considerar que as tendências artísticas que surgiram no início do século XX<sup>6</sup> foram:

- **Action Painting:** gigantismo de formas, gestual, aparatoso e prepotente;
- **Informalismo Europeu (Art Brut):** tachismo, machismo, pintura matéria;
- **Arte Cinético (Op Art):** utilização de ilusões óticas para criar movimento;
- **Nova Abstração:** usa as relações formais entre cores, linhas e superfícies para compor a realidade da obra, de uma maneira "não representacional";
- **Painterly Abstraction:** antigestual, geometrismo e acento na linha pura;
- **Arte Cibernético:** utiliza as possibilidades da informática;
- **Pop Art:** a arte começa a ter em conta obras menores, como a publicidade, fotografia, cartaz, desenho gráfico e industrial;
- **Hiperrealismo:** reação contra a abstração, tendo vários níveis, desde o superrealismo ao fotorrealismo;

---

<sup>6</sup> Estes movimentos artísticos são identificados por Juan Carlos Ricos (1994) e Millet (1997).

- **Nova Figuração:** procura a representação de figuras reconhecíveis e adota muitas vezes uma complexa estrutura narrativa e um desenho denso que transmite o imaginário pessoal do artista e
- **Pintura Social-Realista:** duas linhas diferentes, uma que tenta ser compreendida pelo povo e outra mais intelectual, com mais carga de protesto, mais expressionista na sua forma.



Fig. 6 – Action Painting



Fig. 7 – Art Brut



Fig. 8 – Op Art



Fig. 9 – Nova Abstração



Fig. 10 – Painterly Abstraction

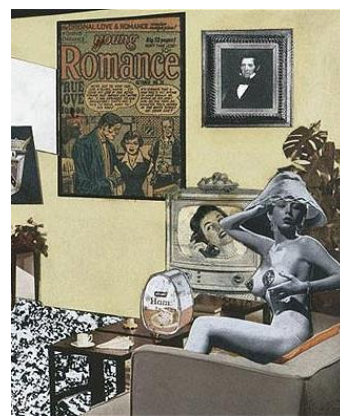


Fig. 11 – Pop Art

Estes movimentos artísticos reformularam o conceito de produzir, expor e observar a arte nos museus do início do século XX.

### 2.1.3. CARACTERÍSTICAS MUSEOGRÁFICAS

As novas necessidades implicaram novos usos e novas áreas. Era exigido maior tamanho pelas obras em si mas também pela variedade das expressões plásticas e a sua interação entre obras e espaço arquitetónico. Uma maior tecnologia para a especialização das instalações e espaços para novas especialidades, como a publicidade, fotografia, desenho industrial e cartaz.

Uma das referências para as características museográficas no início do século XX, ocorreu em 1934, com a "Conferencia Internacional de Estudios de Arquitectura y Servicios de los Museos de Arte" em Madrid. Este foi o primeiro congresso de caráter monográfico onde se tentou sistematizar as realizações efetuadas até à data e definir as características e requisitos que um museu de arte deveria conter.

As características definidas para o programa arquitetônico, salas de exposição e luz artificial são baseadas em três capítulos dessa conferência<sup>7</sup>.

### **2.1.3.1. Programa Arquitetônico: as características do espaço**

Os museus do início do século XX deveriam apresentar determinadas exigências, segundo o plano estabelecido pela Conferência de Madrid. Esses requisitos eram o conhecimento do terreno, a sua orientação e a facilidade de acesso. Em relação aos espaços interiores definia-se a separação em três áreas: estruturas de acolhimento, espaços próprios para a exposição e zona administrativa (Moos, 1999, p. 22). Era necessária a separação das áreas expositivas das restantes, salas de conservação, zonas de espera independentes, biblioteca, recepção de obras, com monta-cargas quando tinha vários pisos, armazéns para obras temporárias, laboratório de fotografia, oficinas, vestuários e restaurante.

Estas eram as condicionantes para que o museu do século XX respondesse às necessidades e às expectativas do novo público. Um programa vasto, numa separação clara entre área expositiva, área de serviços, área administrativa e espaços complementares, como restaurantes e bibliotecas.

A **circulação** no museu devia ser facilmente compreensível, havendo a possibilidade em que o visitante pudesse mover-se segundo o seu próprio critério. A organização dos espaços no percurso de uma exposição temporária ou permanente implicava não apenas a facilidade e a clareza da circulação para o público, mas também o desenvolvimento de um conceito de ritmo (Fernández & Fernández, 2005, p. 46).

As **formas da sala** deveriam surgir de um estudo do número de obras que iam ser expostas e tentar não criar muitas tipologias de salas diferentes. A área e a forma definiam os diferentes tipos de iluminação: iluminação superior e iluminação lateral. A iluminação superior devia ser quadrada ou circular para aberturas centrais e retangulares para janelas corridas. Em relação à iluminação lateral

---

<sup>7</sup> Os capítulos da 'Conferencia Internacional de Estudios de Arquitectura y Servicios de los Museos de Arte' é exposta por Juan Carlos Ricos (1994).

devia ser para salas pouco profundas, com uma tendência para plantas poligonais. Na conferência referiram que as salas muito grandes não eram económicas nem racionais. Outras características que definiam a forma das salas eram as janelas, o terreno e o tipo de obra.

O possível **crescimento e ampliação** do museu deveria ser pensado logo de início. O museu devia prever a ampliação dos serviços, como futuras salas de exposição, para que ficassem conectadas às originais. A conferência definiu três sugestões para que fosse possível a ampliação do museu: deixar zonas verdes; compor pátios (que poderiam ser tratados como jardins) e utilizar a espiral, com um núcleo que contivesse todos os serviços e áreas comuns.

A **construção e os materiais** deviam ser escolhidos de maneira que isolassem de ruídos, vibrações, variações de temperatura, humidade exterior e resistência ao fogo. A estrutura devia ser desenhada para poder suportar o peso das obras escultóricas. Tinham também que ter em conta o tempo de exposição solar, uma vez que podia danificar as coleções. A decoração devia ser fria e assética para não entrar em conflito com as peças artísticas.

Os **acessos** deviam ter um tratamento cuidadoso, desde a sua estética à sua iluminação. A entrada principal podia dar acesso a todos os serviços, de maneira que, uma vez que o museu estivesse encerrado, os serviços podiam permanecer abertos.

#### 2.1.3.2. Sala de Exposição: adaptação às obras artísticas

As **salas de exposição permanente**, onde são expostas as coleções próprias dos museus (Fernández & Fernández, 2005, p. 19), na sua dimensão deveriam ter como mínimo 20 metros de longitude e com uma iluminação controlada.

Para uma possível variação da **circulação** deviam-se criar salas grandes e com painéis amovíveis e com a possibilidade de isolar salas. As tipologias de circulação variavam na organização das salas, apresentando a organização de sala a sala, organização de corredor às salas e organização de nave a salas. A organização do espaço poderia ser de livre circulação, percurso conforme o movimento do espetador e numa possibilidade de um percurso numa ordem, definida pelo museu. Os circuitos nas salas de exposição poderiam ainda ser sugeridos, não estruturados ou estruturados (Fernández & Fernández, 2005, pp. 47,48).

Em termos de **arquitetura** as salas de exposição deviam ser asséticas e simples nos materiais, para se adaptarem à maioria das obras. Deviam ser criadas salas grandes para objetos grandes e salas pequenas para objetos pequenos, evitando a monumentalidade. Todos os elementos deviam ser flexíveis para a melhor adaptação do espaço.

Para definir as **dimensões das salas** de exposição era necessário ter em conta a iluminação, a natureza e tamanho do objeto. O espaço devia permitir inúmeras formas de apresentação de um conjunto de obras selecionadas. As salas de exposição temporária deviam estar situadas perto da entrada e ter um caráter menos rígido que as salas de exposição permanente. As suas dimensões deviam ser grandes, para a variação das coleções. A arquitetura das salas devia ser assética, sem ornamentação e com iluminação preferivelmente artificial.

### **2.1.3.3. Luz Artificial: aplicação sistemática nos museus**

Nos primeiros quarenta anos do século XX, a luz artificial foi aplicada sistematicamente nos museus, o que provocou uma investigação na iluminação artificial e na iluminação natural.

Na conferência foi referido que a iluminação natural danificava os pigmentos das obras mas em contrapartida as vantagens da iluminação artificial eram muitas. Como iluminação constante e segura; a luz branca imitava perfeitamente a natural; a adequação de uma instalação artificial era mais barata que a natural e a supressão de janelas permitia uma maior superfície de exposição e isolamento do exterior. Apesar das vantagens da iluminação artificial, os avanços técnicos ainda não permitiam que se conseguisse as variações da iluminação natural. Existiu um auge da iluminação artificial nos museus, utilizada constantemente no museu do início do século XX, defendida pelo movimento internacional que prescindiu da iluminação natural em muitos casos. Este período prolongou-se até aos nossos dias, em que se recorreu de novo à fonte de iluminação natural, devido às novas possibilidades técnicas, que permitiram o controlo e a combinação com a iluminação artificial mediante sistemas técnicos (Ricos, 1994, p. 220).

Ainda que existissem edifícios capazes de captar a iluminação natural de forma correta, era necessário algum tipo de iluminação artificial para corrigir as suas carências. A luz do dia ajudava a estimular a concentração do espetador e a luz artificial oferecia um maior controlo sobre a iluminação, o que valorizava melhor as obras de arte (Fernandéz & Fernandéz, 2005, p. 82). É possível trabalhar

uma melhor exposição da obra perante a combinação da iluminação natural com a iluminação artificial.

#### **2.1.4. APLICAÇÃO DOS CONCEITOS ARQUITETÓNICOS: OS PROTÓTIPOS HISTÓRICOS**

Estas contribuições, do movimento moderno, deram como resultado uma tipologia nova que se exportou para todo o mundo.

*"Sus características principales serán: – Museo como bien público (...). – Su diseño seguirá la metodología de los otros usos antes expuestos (...). – Se estudia un prototipo genérico, y se implanta dentro del solar (...) simplemente aplicando las correcciones lógicas. – El edificio es cerrado, aislado, con iluminación artificial. Se intenta crear un microclima. – Su contenido varía respecto al museo tradicional, se incorpora la fotografía, el cine, el diseño industrial. – Las actividades se multiplican, para hacerlo más activo y dinámico. Tanto las sociales como las culturales, acercaran al visitante y lo harán más popular"* (Ricos, 1994, pp. 226,227).

O museu ficou inadequado para a nova sociedade que exigia novos espaços e novas maneiras de ver a arte. Os responsáveis de mudar a organização museográfica foram conscientes que o equipamento museográfico requeria novas perspectivas e exigências (León, 2000, p. 56).

Estas foram as definições do conceito do museu do início do século XX, das quais os museus se basearam para criar as suas arquiteturas.

Se no século XIX, a arquitetura do museu se baseava num conjunto restrito de referências tipológicas repetidas com algumas variantes, como o museu-palácio, a galeria e uma estrutura mista com sequências de salas, galeria e rotunda. A partir do Movimento Moderno, as possibilidades ampliaram-se progressivamente.

*"Com efeito, foram então experimentadas diferentes vias de conceitualização (baseadas numa nova relação entre a arquitetura e a arte, a par de uma crescente valorização da produção artística do século XX) e de edificação do museu, mediante o recurso a novos materiais (betão armado, aço, vidro) e novas soluções construtivas (planta livre, parede retrátil, cobertura plana)"* (Barranha, 2003, p. 313).

Em relação aos espaços arquitetônicos museográficos baseavam-se em diversas condições. Os protótipos históricos do século XIX continuavam a ser válidos na sua concepção genérica, mas precisavam de uma “readaptação” dentro dos novos critérios.

As inovações, assim como a ideia de um “*museu funcional, flexível e extensível*” (Barranha, 2003, p. 313) e o vazio gerado pela procura de uma nova concepção para a arte das vanguardas começou a ser superado. Pode-se considerar que as ideias modernas de museus concretizaram-se, no final dos anos trinta e início dos anos quarenta, em três modelos: Le Corbusier, com o museu de crescimento ilimitado (1939); Mies van der Rohe, com o museu para uma pequena cidade (1942) e Frank Lloyd Wright, com o museu Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959).

A arquitetura moderna manteve a ideia da caixa, contudo transformou totalmente a sua concepção. O interior da caixa opaca e ao mesmo tempo simbólica do museu, com espaços interiores compartimentados, começou a se diluir. Dentro da tradição racionalista, foram Le Corbusier e Mies van der Rohe que definiram os dois modelos contemporâneos iniciais, abertos ao crescimento e à transformação interna (Montaner, 2003, p. 29).

▪ **Le Corbusier: Museu de Crescimento Ilimitado, 1939**

Le Corbusier evidencia no plano teórico do Museu de Crescimento Ilimitado a readaptação dos modelos históricos. O uso da galeria é evidente neste projeto, onde tenta adaptá-la às necessidades de flexibilidade e crescimento, requeridas pela nova situação, incorporando todo o processo industrial e técnico ao seu desenho.

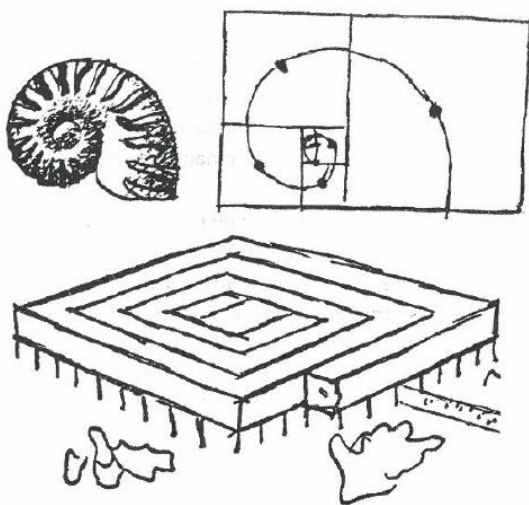


Fig. 12 – Museu do Crescimento Ilimitado

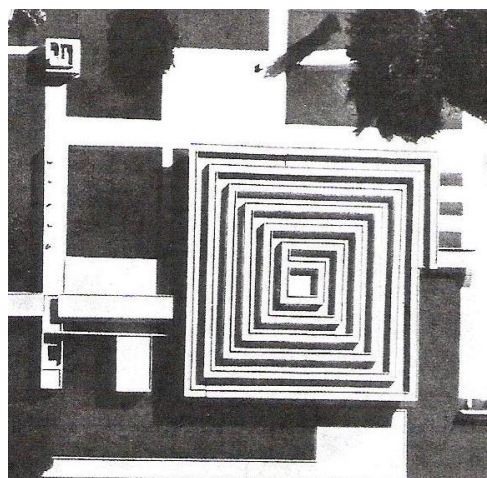


Fig. 13 – Esboço do museu

A ideia orgânica de espiral, assim como a do crescimento contínuo é explícita neste projeto. Para conseguir que este percurso se desenvolvesse para o exterior, desde um núcleo central, elevou o museu sobre pilotis, de forma que o visitante acesse desde o exterior, no início da espiral e a posterior subida por escadas. O núcleo básico central tinha todos os serviços comuns. A secção da galeria mantinha os critérios de iluminação, localização das instalações e separação por três áreas (exposição, reflexão, circulação), apoiadas por uns elementos ou células pré-fabricadas que poderiam fazer crescer o edifício por mera justaposição e união.

Le Corbusier utilizou a espiral "quadripartida" e tornou-a no elemento essencial do projeto. O seu museu-espiral devia ser ampliado à medida que a coleção fosse aumentando (Moos, 1999, p. 23).

*"La idea del crecimiento ilimitado (...) en una dirección no tan rígida como se creía, ya que el autor, plantea un juego de caminos secundarios y de atajos, que nos permita opciones diferentes, así como llegar a determinadas obras de una manera más directa"* (Ricos, 1996, p. 128).

Para romper a espiral, Le Corbusier transforma a ideia, introduzindo uma série de eixos radicais que comunicam os diferentes círculos. O desenvolvimento linear converteu-se num espaço contínuo.

Le Corbusier não desenvolveu este esquema por razões fundamentais: as dificuldades técnicas e pelos programas que exigiram nos três museus que construiu posteriormente.

- **Mies Van der Rohe: Museu para uma pequena cidade, 1942**

A rotunda tinha que se resolver como espaço expositivo, uma vez que esta tinha perdido o carácter último para ser um elemento organizativo da planta.

*"La flexibilidad máxima, como contrapartida a la mínima definición con elementos permanentes son la base de sus criterios. El museo con sus problemas de crecimiento y de variabilidad plástica, debe cumplir estos requisitos en mayor grado que cualquier otra tipología. (...) Mínimos elementos y máxima libertad para el encuentro del espectador con su obra"* (Ricos, 1994, pp. 225,226).

O museu para uma pequena cidade foi uma das suas primeiras propostas arquitetónicas, o auditório e os serviços ficaram separados de todo o espaço

contínuo, por meio de simples paredes que isolam. Os movimentos de Stijl, construtivista e da Bauhaus estão presentes nesta obra e no seu conceito de integração de arte com espaço. Apesar destas preocupações o edifício não se construiu.

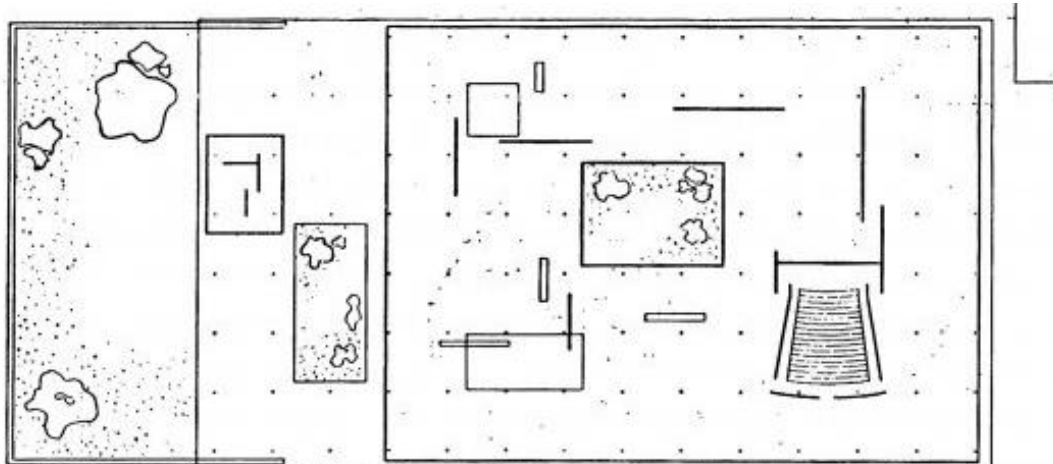


Fig. 14 – Planta do museu para uma pequena cidade

Eram procuradas as formas da transparência, planta livre e flexível, máxima acessibilidade, predomínio dos elementos de circulação, luz natural, funcionalidade, capacidade de crescimento, precisão tecnológica, neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta (Montaner, 2003, p. 29). Os modelos de Le Corbusier e Mies van der Rohe foram adaptados e adequados numa perda do seu caráter abstrato.

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

É diferenciado o projeto do Museu Guggenheim como um protótipo histórico pelas consequências que aportou nos modelos históricos, podendo ser entendido como uma maneira de radicalizar o tema da galeria. Este modelo pode ser considerado como o final do modelo da galeria tradicional e após esta conceção inúmeros modelos basearam-se na criação de ambientes plásticos.



Fig. 15 – Museu Guggenheim de Nova Iorque

A arquitetura do museu "sobressai como contraponto radical que pretende criar um efeito de choque" (Montaner, 2003, p. 12). "...O contentor tornava-se tão controverso quanto o próprio conteúdo (...) O paradigma do museu modernista associava-se agora a um novo modelo (...) monumental, escultórico, auto-referenciado" (Grande, 2009, p. 8).

Wright projetou o museu como entorno artístico, como uma grande escultura inspirada em formas orgânicas, como contentor extraordinário em estreita relação com o contexto urbano, síntese das formas da natureza e das formas mecânicas do mundo da máquina (Montaner, 2003, p. 12).

Ricos (1994, p. 241) refere que a nova aportação para o espaço arquitetónico museográfico, a rampa inclinada do núcleo espiral, mostrou inconvenientes na perceção da obra artística, uma vez que se tornou rígida, com uma direção e sentido obrigatório. Além disso a visão da obra numa rampa inclinada proporcionou uma sensação de instabilidade. Apesar dos inconvenientes considerou-se o museu num contributo para a reestruturação da galeria.

*"Históricamente se le ha considerado como un museo ejemplo típico de la galería, alrededor de un núcleo central. (...) Wright quiso utilizar el espacio central, no como elemento organizativo del espacio, sino como una radicalización de la galería, ya que permite verse en todo su desarrollo desde todos los puntos de su itinerario"* (Ricos, 1994, p. 242).

A iluminação no museu é apresentada por diferentes fontes, como a luz natural refletida, luz natural ambiental e a luz artificial. Teoricamente foi uma solução completa, luz refletida e luz ambiental, que não cria sombras, nem reflexos, nem contrastes, apoiadas pela iluminação artificial.

As três alternativas históricas sofreram inúmeras combinações, numa procura das vantagens das diversas opções e no esquecimento das conceções tipológicas puras da galeria e da rotunda.



## 2.2. TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS NO FINAL DO SÉCULO XX

Na Europa, depois do desenvolvimento dos modelos históricos, o museu passou por um período sem grandes mudanças, principalmente entre os anos 40 e 70. A iniciativa estava nos museus norte-americanos. E foi somente a partir do começo dos anos oitenta que as prioridades da moradia, das escolas e das infra-estruturas deram lugar à cultura (Montaner, 2003, p. 10).

Lampugnani (1999, p. 12) refere também que o ponto alto do processo de criação de arquitetura de museus ocorreu no final dos anos 70, início dos anos 80, uma vez que o regresso à história, recuperada através do pós-modernismo, colocava a construção de museus no centro das atenções públicas.

Os museus contemporâneos seguiram os protótipos do movimento moderno e de algumas realizações dos anos cinquenta, recuperando valores tipológicos dos museus históricos; ao mesmo tempo, porém, eles realizaram uma completa transformação da sua conceção convencional (Montaner, 2003, p. 8).

De Paris, que tinha sido o centro das vanguardas, o mundo cultural translada-se a Nova Iorque, que assume a domínio do Ocidente. Sendo os Estados Unidos da América um dos países recetores mais importantes, o poder económico ficou centralizado em Nova Iorque.

*"... la cultura en general y el arte muy en particular se van a ir configurando como el elemento primordial del consumo de masas. La sociedad elige a estos contenedores como paradigma de sus aspiraciones más altas, tras un largo periodo de vacío en este sentido, provocado por una evolución en el nivel cultural hacia valores más laicos, lúdicos, plásticos y en definitiva populares"* (Ricos, 1994, p. 253).

Nesta citação destaca-se a transformação ocorrida no final do século XX, onde a arte passou a ser entendida com valores mais lúdicos, plásticos e populares. Os países disputavam o prestígio e competiam na sua construção, ainda que com estruturas e ideias muito diferentes. A arte desenvolveu-se numa dinâmica de contínuas transformações.

### 2.2.1. MUDANÇAS DE CONDIÇÕES SOCIAIS E ARQUITETÓNICAS

O fracasso de encontrar um protótipo válido e universal, junto com as novas tendências artísticas (performance, body art, land art, etc.) assim como a

necessidade de espaços muito diferentes tanto na sua concepção como no seu tamanho são as bases da nova museografia.

A expansão museográfica foi potenciada pelo crescimento das indústrias do lazer e do turismo cultural (Barranha, 2003, p. 312). Outros autores fundamentam este acontecimento, também, com base na consolidação da indústria cultural, como o caso de Montaner, onde afirma que os museus do presente foram propiciados pela criação, ampliação e transformação dos museus a partir dos anos oitenta, quando se consolidou a cultura pós-moderna do ócio e a indústria cultural dentro da sociedade pós-industrial (Montaner, 2003, p. 8).

No final do século XX, as atividades artísticas provocaram a procura de soluções pontuais nas metodologias de expor mais que soluções propriamente arquitetônicas. A arte contemporânea mostrou o seu interesse por exhibir-se e manipular o espaço nos lugares mais diversos. Para poder expor as obras da melhor maneira possível o museu teve que reflexionar sobre a estética da exposição. A utilização da exposição como processo criativo obrigou a reformular este campo de modo a incluir a relação obra-exposição-espaço. Arquitetura e objeto de arte tentam procurar uma maior harmonia nas suas relações no final do século XX (García, 2003, p. 222).

### 2.2.2.FORMAS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA

As novas tendências plásticas provocaram uma mudança radical no conteúdo dos museus e em consequência a difícil resposta que o espaço teve que dar.

*"No decurso dos anos 60, impuseram-se a pop art, o novo realismo, a op art e a arte cinética, a minimal art e o colorfield painting; o Fluxus (...), os happenings (...) No final do decénio, surgiram a arte conceptual, o anti-form, a arte povera, a land art, a body art, o support-surface..., inúmeras formas de arte que recorrem a todo o tipo de materiais heteróclitos, objetos fabricados, matérias naturais e percíveis, e até ao próprio corpo do artista" (Millet, 1997, pp. 15,16).*

No âmbito da revisão da literatura, pode-se considerar que as novas tendências artísticas que surgiram no final do século XX<sup>8</sup> foram:

- **Collage:** montagem de diferentes materiais sobre a superfície;
- **Combine Painting:** objetos sobrepostos nas telas pintadas dos quadros;

---

<sup>8</sup> Estes movimentos artísticos são identificados por Juan Carlos Ricos (1994) e Millet (1997).

- **Quadro Matérico:** utilização das características físicas de um material, textura, densidade, etc.;
- **Assemblage:** conseguir a tridimensionalidade da tela com montagens especiais;
- **Frottage:** técnica de fricção, que acaba por conseguir veios;
- **Arte Conceptual:** introduzir o conceito, dentro da plástica, combiná-lo em diferentes maneiras;
- **Happening:** colagem de acontecimentos relacionados com formas plásticas;
- **Senestesia:** várias impressões sensoriais ao mesmo tempo;
- **Arte Povera:** arte matérico, que reaciona contra o “minimal”, uso de materiais resistentes, cartão;
- **Arte Conceptual:** interessa mais a análise do processo que o resultado;
- **Arte Seriado:** carater repetitivo;
- **Arte Minimal:** composições que tomam o menor número de objetos que definem o espaço e
- **Vibração Cromática:** tentar criar ilusões óticas.



Fig. 16 – Combine Painting



Fig. 17 – Assemblage



Fig. 18 – Arte Conceptual



Fig. 19 – Arte Povera

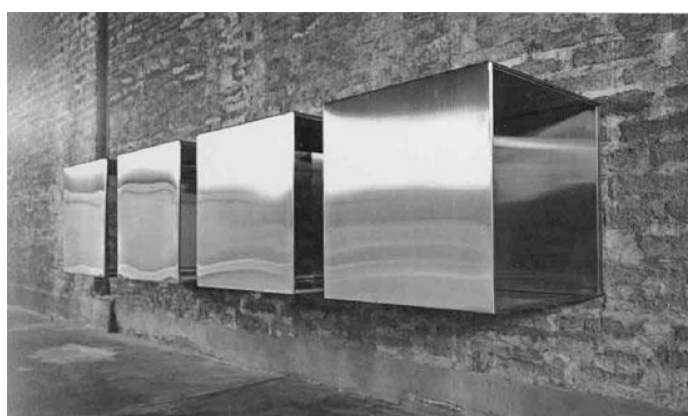


Fig. 20 – Arte Minimal

Surgiram mais movimentos no final do século XX como o Neo Dadá, Junk Culture, Ready-Made, Recollage, Quadro Casual, Fotomontagem, Fotorrealismo, Fumige, Mixed Media, Performance, Arte Concreto, Arte do Século, Arte Demonstrativo, Body Art, Arte Computador, Gestualismo, Land Art e Narrative Art. Todas estas ideias mudaram a atitude do espetador, que intervém ativamente no processo, dentro da máxima liberdade individual.

Neste sentido, foi necessária a reformulação do conceito do museu uma vez que a arte que expunha tornou-se muito mais imponente, de forma a exigir uma relação direta com o espetador e o espaço.

### **2.2.3. CARATERÍSTICAS SOCIAIS**

As relações inverteram-se, do espetador passivo passou-se ao espetador ativo, com um espaço arquitetónico que exigia mais. As mudanças surgiram no campo da sociologia, economia e museografia, que acabaram por transformar toda a relação com a arquitetura.

A sociologia afetou o museu em dois campos diferentes, como elemento urbano fundamental e no seu novo conceito mais próximo ao espetáculo do que à reflexão estética, relacionado com a interpretação da arte como entretenimento, que se opõe ao conceito da reflexão (Lampugnani, 1999, p. 14).

A afluência massiva de visitantes aos museus, pelo progresso da indústria cultural, implicou a necessidade de multiplicar os serviços do museu, com exposições temporárias, locais para consumo e áreas dedicadas à direção, educação e conservação.

#### **2.2.3.1. Urbanas: o monumento e a relação com o entorno**

O museu passou a ser a nova imagem da cidade, num esquecimento do antigo conceito do edifício protótipo, fechado e repetitivo independentemente da sua localização, tão defendido por todo o movimento internacional, repetido após a Segunda Guerra Mundial.

As cidades vão aproveitar esta nova situação como símbolo de poder e prestígio. *"...Todas as cidades, independentemente das suas dimensões, reclamavam um destes 'condensadores sociais' (...) Os edifícios eram ao mesmo tempo catalisadores urbanos e dispositivos estéticos..."* (Lampugnani, 1999, pp. 12,13). O museu converte-se no novo monumento urbano e interiormente ocorre um processo paralelo, da assepsia à espetacularidade. O contentor do museu passa a ser um monumento e o seu conteúdo um espetáculo de massas, uma

vez que o interior baseou-se num espetáculo atrativo para o visitante (Moos, 1999, p. 25).

Além de ser um monumento o museu recupera o seu entorno, fazendo com que a sua localização seja essencial. O contexto urbano e a sua localização passaram a ter uma importância primordial. Os lugares escolhidos para o museu já não são em zonas exteriores ou periféricas, uma vez que apresentariam dificuldades de deslocamento e comunicação para os usuários.

#### **2.2.3.2. Internas: o espetáculo**

O museu não devia perder essas expectativas que a monumentalidade do contendor criou no espectador e o seu conteúdo devia continuar a impactar. *"...las obras de arte se ofrecen en un entorno super-atractivo, lúdico, 'epatante' que provoca en el espectador una permanente atención..."* (Ricos, 1994, p. 266).

Neste sentido, os museus recorrem a todos os processos que oferece um técnico de mercado. O desenho é assessorado por uma equipa multidisciplinar como psicólogos, especialistas em comunicação de massas e gestores económicos. Desenhou-se para os espetadores espaços singulares, com variedade de ambientes, materiais e iluminação. Mudou o processo da obra, onde adquiriu maior protagonismo o desenvolvimento do ato criativo e renovou-se o sistema para analisar a obra de arte na definição de espaços de exposição específicos. A arte manteve intacta a sua capacidade para emocionar e estimular, transmitida através de outros instrumentos (Giménez, 2003, pp. 94,95).

Consequentemente à importância concebida ao homem, como produtor, autor, ator e integrante da obra de arte, a transformação sobre a qualificação do objeto artístico foi total. A obra de arte passou a ser concebida não como um produto isolado mas sim como integrante e expoente na atividade social. A visita do museu já não supõe um afastamento das obras do público no tempo e espaço mas sim uma aproximação gradual a uma relação aberta entre a obra e espectador, mediatizados pelo papel intermediário do museu (León, 2000, p. 58).

#### **2.2.3.3. Económicas: o consumo de massas**

As consequências mais importantes da inclusão dos museus no consumo de massas foram as inesperadas possibilidades que se abriram de caráter económico e comercial. Os museus não perderam tempo e aproveitaram a

afluência massiva de visitantes, definindo programas de financiamento em duas fases, a curto prazo e a médio e longo prazo (Ricos, 1994, p. 269).

▪ **Primeira fase: Autofinanciamento**

Consistiu em cobrir todos os gastos de manutenção, reformas e aquisição de novas obras. Para isso desenvolveu-se todo tipo de atividades complementares pelos técnicos de publicidade e marketing, como lojas, restaurantes e cinemas.

▪ **Segunda fase: Benefícios**

A médio e longo prazo os museus tinham que obter benefícios. Muitos equipamentos foram assessorados por equipas financeiras, com investimentos e programação para que tal fosse possível.

Configurou-se assim a ideia de Museu-Negócio e aplicou-se todos os critérios de marketing de mercadorias.

## **2.2.4. CARACTERÍSTICAS MUSEOGRÁFICAS**

É neste campo que as mudanças são mais radicais, as mudanças são evidentes nos novos espaços e na organização interna do museu.

### **2.2.4.1. Organização interna do contentor: novos espaços**

Todas estas ideias têm uma primeira conotação física: a necessidade de novas superfícies com usos diferentes às desenhadas nos museus até agora. São necessárias novas áreas, maior superfície e com altos níveis de tecnologia.

Com as novas conceções plásticas (performance, mixed-media) foram necessários espaços para a nova arte a expor e áreas para albergar a comunicação de massas, como videotecas, salas centralizadas de informatização geral, microfilme, etc. A inclusão de instalações comerciais, como lojas, restaurantes, cinemas, etc., foram alguns dos espaços que configuraram a organização financeira do museu. O museu passou a tornar parte da indústria cultural e definiu espaços para uma sociedade caracterizada pelo ócio e consumo, fundamentados pela criação de áreas para o consumo, como um centro polivalente de atividades diversas (Hernández, 2003, p. 126).

Em relação às galerias dos modelos protótipos, as possibilidades técnicas permitiram aumentar o seu volume, utilizar a sua luz natural e melhorar a sua climatização. O que incorpora esta estrutura tipológica à conceção do espetáculo de uma forma atrativa. *"El conseguir espacios continuos, (...) y por lo tanto de la particularidades de cada arquitectura expositiva, es un fin dentro de aquellas operaciones que buscan mayor flexibilidad"* (Ricos, 1994, p. 274). O

espaço arquitetónico necessário teve que ser mais flexível, para poder criar espaços contínuos ou variações no espaço conforme o objeto de arte a ser exposto.

Vários autores definiram diversos critérios para a organização interna do museu. Em alguns casos o espaço central tem maior importância, com uma organização à sua volta não só de galerias, mas também de diversas áreas de todo o conjunto. Neste caso apresentam-se soluções organizadas num esquema central-galerias.

Noutras propostas, utilizam o espaço central como núcleo para incorporar todas as comunicações verticais e até mesmo diversas instalações museográficas, numa solução organizada num espaço central-comunicações.

Existem ainda outros critérios diferentes de organização, o de dotar a cada parte do museu uma arquitetura específica para a sua função, na definição do seu exterior ou na sua montagem interior, num trabalho com a decomposição arquitetónica.

No interior do museu *"se abandona el canon de exponer las obras cronológicamente por escuelas o por estilos, a favor de una ordenación por géneros (...) que atrae con mayor facilidad el interés del público..."* (Hernández, 2003, p. 127).

Outro dos temas importantes na organização interna do museu é a iluminação. A luz natural não é indispensável para todos os espaços, ainda que sem dúvida é a melhor pela sua extensa gama de variedades, que possui ao longo do dia e do ano. Deve ser resolvido previamente o controlo do tempo de exposição e ter em conta a visibilidade e a conservação da obra. *"El primer de ellos guarda relación con la comodidad – el confort-visual (...) Por lo que respecta a la conservación, hay que considerar que la luz – su acción fotoquímica – es un agente de deterioro que actúa de manera continua..."* (Fernández & Fernández, 2005, p. 87). Pode-se compaginar ambos os tipos de iluminação, natural e artificial, controlando a luz natural quando for muito intensa e ajudando com a luz artificial quando for escassa.

A iluminação pode ser utilizada ao longo de paredes, materiais e formas, numa maneira que force a compreensão de mensagens, itinerários, diagonais, etc., dando a si mesmo uma certa identidade ao visitante e à sua memória.

Por último aborda-se a questão da cor das paredes das salas expositivas, uma vez que esta pode criar um conflito com a obra de arte. A parede branca considerou-se desde os começos expositivos e concretamente a partir dos movimentos construtivistas Stijl e Bauhaus, como o suporte neutro, asséptico e homogéneo, perfeito para não alterar nem criar conflito com a obra. *"...A imagem de um espaço branco, ideal, que pode, mais do que qualquer quadro, ser o arquétipo da arte do século XX. (...) Sem sombras, branco, asséptico, artificial, o espaço é dedicado à tecnologia da estética"* (O'Doherty, 1976, pp. 143,144).

Nos últimos anos, apesar de reconhecer o poder de neutralidade da parede branca, tentam procurar diferentes cores, assim como texturas e materiais que potenciam mais a visão da peça.

#### **2.2.4.2. A tecnologia: aplicação ao espaço arquitetónico**

Na derivação do Movimento Moderno, a partir dos anos 60, desenvolve-se e potencializa-se o uso da técnica como primordial da arquitetura e concretamente no museu.

A alta tecnologia veio resolver os conceitos opostos de exposição e conservação, impossíveis de conseguir simultaneamente até poucos anos. A oportunidade de regular tanto na sua intensidade como na sua homogeneidade a luz artificial, assim como o controlo dos raios ultravioletas na luz natural, a mistura de ambas por equipamentos informatizados e a compatibilidade da luz quente e fria por diversos mecanismos permitem que as obras se exponham com garantias de conservação. Os novos sistemas de aquecimento e regularização da humidade, como todos os avanços da técnica, anunciaram as mudanças no equipamento museográfico. Os desenhos dos museus aproveitaram os últimos recursos tecnológicos, ao ponto de demonstrar que superaram todos os limites do espaço (Hernández, 2003, p. 136).

*"...se proyecta una arquitectura más gestual que real, intensificando formas, aumentando tamaños y complicando las composiciones (...) Cuando se enfrenta con el arte directamente en los museos, parece que pierde su carácter de proclamación vanguardista para dulcificarse frente a pintura y escultura..."* (Ricos, 1994, p. 316).

A arte precisa uma máxima liberdade para expor as suas últimas alternativas, mas exige ao mesmo tempo uma envolvente espacial adequada. Os museus

pretendem uma grande superfície livre, tendo sido necessária a técnica para solucioná-lo construtivamente.

#### **2.2.4.3. As tipologias históricas: a sucessão das salas**

As relações tipológicas entre galeria e rotunda já não têm regras ou ordenação clara. São novas as possibilidades opcionais que podem ser combinadas entre elas, assim como analisar outras alternativas fora dos desenhos tradicionais.

*“Desde el reconocimiento de los espacios museísticos, históricos, como las galerías, las salas, las rotundas hasta criterios más sofisticados, como paseos, juegos de interior-exterior, ambientación lumínica, etc., el museo va adquiriendo paulatinamente, el carácter de laboratorio de técnicas museológicas y de interiorismo arquitectónico” (Ricos, 1994, p. 266).*

Com o uso das ordenações tradicionais, apostam pela aplicação dos percursos do eixo linear das galerias do renascimento, a sucessão das salas do palácio no século XVII e XVIII e os tratamentos dos revestimentos de modo clássico. “As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira...” (O’Doherty, 1976, p. 144). Estes conceitos são reatualizados e valorizados paralelamente à incorporação da luz natural nos museus. Os materiais foram trabalhados tradicionalmente dentro dos conceitos expositivos da museografia histórica, mas suportada pela tecnologia mais avançada e com diferentes critérios. Vários autores utilizam cores nos revestimentos, texturas, jogos de iluminação, percurso e os suportes tecnológicos para atualizar a forma da galeria tradicional. Outros autores vão conceber o espaço expositivo tradicional dando a possibilidade em distintas atuações, onde trabalham com a modulação e a flexibilidade, numa intenção de intercambiar os espaços: sala, galeria.

Nestes últimos anos as propostas de organizar a exposição com salas de formas convencionais tiveram mais aceitação. A sala ortogonal, clássica e tradicional, foi submetida a uma análise de largo alcance, que pretende obter o seu máximo rendimento no novo espaço arquitetónico.

#### **2.2.5. APLICAÇÃO DOS CONCEITOS ARQUITETÓNICOS: OS MODELOS TIPOLÓGICOS**

Os princípios pelos quais partem os grupos de vanguarda nestes últimos anos são o trabalho em equipa de artistas, como conservadores e arquitetos; uma equipa multidisciplinar assessorada; a análise caso por caso; o aproveitamento máximo

de toda a experiência histórica e a evolução de acordo com as possibilidades técnicas atuais, materiais industriais e a alta tecnologia.

As ideias mais revolucionárias dos museus concretizaram-se, no final do século XX, em dois modelos fundamentais: Renzo Piano e Richard Rogers, com o Centro Pompidou (1977) e Frank Gehry, com o Museu Guggenheim de Bilbao (1997).

▪ **Renzo Piano e Richard Rogers: Centro Pompidou, 1977**

*“O momento crucial da evolução do museu como contêiner foi quando esta tradição da caixa eclodiu no edifício-massa do Centro Pompidou em Paris”* (Montaner, 2003, p. 40).



**Fig. 21** – Centro Pompidou

Uma nova geração de artistas, críticos e ativistas reivindicavam o fim das instituições culturais de matriz moderna e a sua substituição por espaços de liberdade e autodeterminação. O projeto respondeu às reivindicações com um centro cultural multidisciplinar na qual a criação artística se pudesse misturar com o cotidiano da cidade, através de uma sucessão vertical de 'espaços-hangar' translúcidos e polivalentes, capazes de gerar uma maior relação, não apenas entre as obras expostas, mas também, destas com o público (Grande, 2009, p. 11). A interdisciplinaridade e a interatividade foram as preocupações deste espaço cultural.

Define-se um contentor vazio que carece de coleção permanente, já que não é esse o seu principal atrativo, mas que desenvolve uma importante atividade cultural, como conferências, bibliotecas, teatro, sala de concertos e salas de exposições temporárias, disputando funções das bienais de arte (Hernández, 2003, p. 130). Neste caso verifica-se a necessidade de um programa vasto para atender às necessidades do novo público.

Este equipamento apresenta-se como um centro de arte multifuncional, com uma imagem possível pela tecnologia dos anos 60, que toma como referência a imagem retroativa da fábrica ou da refinaria de petróleo e enfatiza os elementos do movimento, como escadas rolantes, elevadores e passarelas. Ficou demonstrado que o modelo da caixa polifuncional continuava útil e era capaz de um salto qualitativo (Montaner, 2003, p. 40).

▪ **Frank Gehry: Museu Guggenheim de Bilbao, 1997**

Este modelo tipológico encontra-se neste capítulo uma vez que as transformações ocorridas no final do século XX foram totalmente aplicadas neste modelo.

Configurou-se a capacidade de recolocar Bilbao no mapa das redes globais e introduzir a sua regeneração económica e turística. Neste equipamento é evidente a ideia do museu-negócio, numa aposta por uma imagem em titânio, que despertou a atração de massas (Grande, 2009, p. 13). É esta a lógica de muitos centros culturais, projetados como parques temáticos e complexos desportivos para promover a regeneração da cidade, onde o espetador pode consumir e assistir (Foster, 2002, p. 180).



**Fig. 22** – Museu Guggenheim de Bilbao

Por trás do aparente caos de formas, pode-se perceber que os espaços do museu de Bilbao são uma síntese dos diversos tipos de conceção museográfica que confluíram no final do século XX. Com a manutenção das salas convencionais enfileiradas para expor os formatos tradicionais dos quadros da arte moderna; a recriação do âmbito do ateliê do artista na gigantesca sala da planta baixa; a definição de espaços de altura dupla e forma singular para instalações, coleções concretas ou exposições individuais; o uso de recantos ou locais de passagem para expor objetos artísticos singulares, coleções de

fotografias ou para vídeo-instalações e a configuração de grandes salas neutras da planta baixa para exposições temporárias de visitas em massa (Montaner, 2003, p. 18).

Demonstra-se com este programa arquitetónico a habilidade do arquiteto para situar dentro do grande complexo arquitetónico a máxima diversidade de tipos de espaços museográficos, para expor os mais diversos formatos adotados pelas exposições de arte contemporânea.

Em relação aos modelos tipológicos configuram-se com a mesma preocupação do museu-negócio mas com diferentes configurações espaciais.

No primeiro modelo configura-se a transformação da caixa megaestrutural, em leves caixas transparentes, com uma aportação na versatilidade dos contentores de planta livre. Com esta tipologia procurava-se um espaço neutro com um alto suporte tecnológico e a máxima plurifuncionalidade. Este desenho seria uma resposta possível ao caráter complexo do museu contemporâneo, às contínuas mudanças de usos e estratégias e à afluência massiva dos visitantes. No segundo modelo a arquitetura do museu transforma-se numa escultura, onde espera um público que procura um objeto singular que cause impacto. Configuram-se contentores que, por eles mesmos, se convertam num "espetáculo" arquitetónico, num estímulo para os sentidos.

O desenvolvimento dos dois modelos tipológicos sofreu inúmeras combinações, numa procura das vantagens das diversas opções.





ESPAÇO EXPOSITIVO MUSEOLÓGICO  
DA ARTE CONTEMPORÂNEA PÓS-MINIMALISTA



### **3.1. MUDANÇAS DE CONDIÇÕES SOCIAIS E ARQUITETÓNICAS**

#### **3.1.1.O CONSUMO CULTURAL**

Como já foi referido no capítulo do espaço arquitetónico museográfico, foi a partir dos anos 70 que o museu passou por um processo de absorção da cultura pelo consumo de massas. A noção do museu como lugar onde a arte se liberta do seu isolamento e se une numa obra de arte total com o espaço arquitetónico tem as suas origens precisamente no século XX, juntamente com a atração de massas provocada nos museus (Moos, 1999, p. 16). Surge a arte que se ajusta ao espaço do museu, tanto físico como discursivo (Crimp, 1980, p. 152).

Se for feita uma retrospectiva para a arquitetura de museus nos anos 80 verifica-se que a par da experimentação urbanística, tipológica e formal, a criação do espaço expositivo revela-se como um elemento obrigatório (Lampugnani, 1999, p. 13). "*Según August Sarnitz, ninguna actividad cultural ha tenido tanta agitación, confusión y sorpresa como la exposición de objetos...*" (Ricos, 1996, p. 75).

#### **3.1.2.A NOVA MUSEOGRAFIA: O SUPER-ESPAÇO**

O museu tradicional não consegue responder a todas estas mudanças e torna-se difícil conseguir uma coleção permanente e suportar as necessidades técnicas muito especializadas. Os espetadores, já quase atores, preferem ter contacto contínuo com as experiências das vanguardas, por meio de exposições temporárias, itinerantes ou macroexposições, antes que uma coleção permanente. Existe uma demanda social de obras contemporâneas e precisamente essa procura da novidade é o propósito dos museus na atualidade, onde exige que as obras sejam rapidamente substituídas por outras. O que leva a rejeitar as coleções permanentes a favor das exposições temporárias, que exigem a visita do museu ou centro cultural mais vezes para contemplar novas obras (Hernández, 2003, p. 128).

A complexidade para conseguir uma nova coleção permanente e a abordagem estável das já consolidadas, frente ao atrativo e mobilidade das exposições temporárias, provocaram uma decadência dos museus históricos. Por esta razão propõe-se nos últimos anos a forma de equiparar as propostas de obras permanentes com as propostas de carácter temporal. A reação a este conceito de "vivo" no que se incorpora a preponderância e a mobilidade das exposições temporárias e atividades que o revitalizam: cinema, imagem, vídeo, etc. enfrentam-se em muitos casos às permanentes.

A proposta de flexibilidade e neutralidade, incorporada aos museus pelo movimento internacional entraram nestes últimos anos numa crise total, dada a valorização da envolvente num conjunto com a peça. *“Hay pues una relación inter-activa con el espacio y el entorno, no se constriñe a la mera pieza, sino que añade a sus ‘formas, colores y texturas’, la propia biografía del visitante, la luz, el espacio, el campo visual, sonido, etc. (Ricos, 1996, p. 82).* A perceção da obra de arte faz-se num conjunto entre espaço e espetador.

Da relação subjetiva e reflexiva passa-se a uma sensação de “euforia”, que provoca no visitante (normalmente isolado, materializado, instrumentalizado, especializado e perdido) um estado de plenitude, rodeado de uma estética total que incorpora novos espaços, elementos de consumo e no que entram em conjugação todos os sentidos. O espetador prefere esta intensa experiência, onde precisa de uma atitude sensorial aberta mais direta do que a reflexão pessoal anterior. Aposta por este super-espaco frente aos modelos da história. O novo museu e as novas práticas expositivas correspondem às novas expectativas do público, que procura *“experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, acontecimentos espetaculares e êxitos imediatos” (Huysen, p. 162).* O objetivo do museu é tanto proporcionar o consumo, como produzir no espetador uma experiência sensorial, onde não se procura apenas o contacto com as obras mas também se procura criar um ambiente psicológico e emocional que provoca uma experiência espacial (Hernández, 2003, p. 132). O novo museu prefere claramente a experimentação pessoal.

Paralelamente, este novo museu-negócio, requiere uma estética diferente à do museu histórico. A sua análise mostra uma relação direta com o super-espaco que pode ser explicado em três níveis de implicação<sup>9</sup>:

- **Nível 1: O centro comercial**

A contemplação das peças segue critérios independentes da sua valorização por si mesmo. A prioridade está em função da visão e o efeito no espetador que provoca o conjunto. A arte contemporânea é entregue ao museu como qualquer outro produto e o museu é entregue à cultura, ao mundo do espetáculo (Huysen, p. 168).

- **Nível 2: O teatro**

Adiciona-se o conceito da ação do espetador. A apresentação depende mais da atuação, que do objeto exposto. O visitante move-se pela sala como se de

---

<sup>9</sup> Estes níveis de implicação são identificados por Juan Carlos Ricos (1996).

um cenário se tratasse, dentro de um espaço e um suporte tecnológico que se define. Tudo inclui a procura de uma cena teatral que produza uma experiência sensorial (Hernández, 2003, p. 127).

- **Nível 3: A ópera**

O último matiz incorporado é o do espetáculo. O visitante tem que pôr todos os seus sentidos para perceber o impacto múltiplo, numa instalação que utiliza sem limites os meios de todo o tipo para conseguir o seu fim. Este fator está relacionado com a interpretação da arte como entretenimento (Lampugnani, 1999, p. 14).

*“El espacio se tecnifica en el sentido de su uso (climatización, iluminación, seguridad, etc.) como en el de equipamiento que permita realizar las nuevas expresiones expositivas”* (Ricos, 1996, p. 86). Para conseguir estes níveis incorpora-se um processo de alto nível tecnológico. Criam-se assim, para os objetos, cenários com um público cada vez mais vasto (Huysen, p. 166).

### 3.2. PROJETO DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Da mesma maneira que a criação plástica, o espaço para expor vê-se submetido a pressões, que configuram diversas ideologias. Existem os que aceitam o espaço histórico, os que decidem trabalhar em coordenação com todos os demais elementos plásticos, os que utilizam o processo conceptual, os que usam a alta tecnologia e aqueles que decidem recusar de uma ou outra maneira o contentor expositivo.

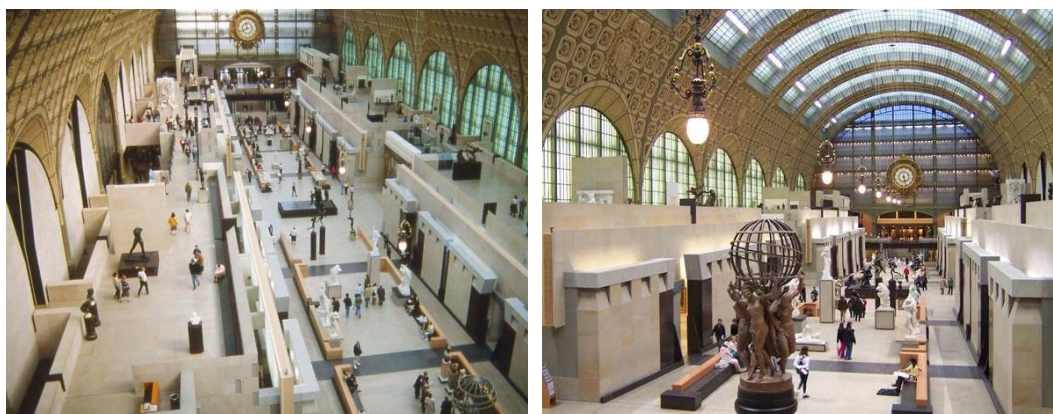
As propostas mais moderadas do desenho expositivo estruturam o seu desenvolvimento no diálogo e na coordenação dos três componentes: museologia, museografia e espaço expositivo. Derivadas de todas as controvérsias históricas, configuram-se diversas opções:

- **Amortecimento**

O seu componente essencial é o desenho expositivo da montagem de cada obra dentro de cada arquitetura. Definem-na todos aqueles que procuram uma relação da obra com o espaço.

*“Los edificios históricos se destinan a museos, para dotarlos de un uso que los mantenga. Esto lleva consigo una relación muy conflictiva, entre una arquitectura muy potente con una obra de arte que nada tiene que ver con ella. La forma de exponerla consiste en crear un nuevo elemento entre ambos como muelle-amortiguación que*

*absorba todas las tensiones que produce su relación*" (Ricos, 1994, p. 308).



**Fig. 23, 24** – Amortecimento, Museu D'Orsay

Todos os profissionais que realizem uma montagem ou adequem um espaço histórico para a exposição encontram-se com problemas adicionados como o choque entre os dois diálogos plásticos diferentes. O instrumento que utilizam para realizar este amortecimento é o desenho, num processo de estudo e análise pontual de cada peça da exposição.

Existem profissionais que definem uma simples adequação, enquanto outros configuram uma nova arquitetura que se interpõe entre a peça e o espaço. O sentido é de criar um cenário para ordenar a obra no seu conjunto e a relacionar com o contendor. Esta segunda arquitetura potencia a obra que poderia ter ficado perdida no espaço do contendor. Os técnicos das exposições não acreditam que seja possível a recuperação de um entorno determinado, mas entendem que se deve suavizar esse diálogo.

#### ▪ **Assepsia**

Apresenta-se a ideia que a obra plástica atual não se concebe para nenhum espaço em concreto, pela incapacidade de reproduzir um ambiente original de uma obra e por tanto deve-se apoiar num entorno neutro.

*"La opción consiste en crear espacios totalmente libres, con total flexibilidad y movilidad. Su tesis es la máxima libertad, con los mínimos elementos. Con ello se pretende, que sea la propia exposición y su montaje, la que en cada caso define la relación con la obra. Su concepto (...) propone como ordenación de la obra, la relación directa del espacio, sin mayores intermediarios"* (Ricos, 1994, p. 310).



Fig. 25 – Assepsia, Centro de Arte Sainsbury



Fig. 26 – Assepsia, Museu de Grenoble

A asepsia defende uma separação com o espaço. As suas alternativas vão desde uma “desinfecção” a uma indiferença pelo espaço. Os profissionais que admitem estes princípios relacionam-se com toda a tecnologia e a sua incorporação no tema expositivo, numa aposta em grandes contentores “descontaminados”, flexíveis e equipados de todos os meios necessários.

#### ▪ Independência

A ideia estrutura-se de acordo com a independência real que o espaço e a obra têm. Devem-se tratar por separado, na separação real e efetiva do espaço e da obra, com o qual os conflitos de relação desaparecem.

*“Se estudia pues el espacio cuyo uso fundamental sea el de exponer, pero funcionando autónomamente, de manera que se consigan las mayores posibilidades arquitectónicas y por consiguiente el máximo juego de combinaciones expositivas. Frente a la amortiguación, esta opción no admite la presión de ninguna arquitectura, frente a la asepsia, puede trabajar con cualquier tipología, prototipo o arquitectura que lo contenga” (Ricos, 1994, pp. 313,314).*



Fig. 27, 28 – Independência, Museu Abteiberg

O resultado é um espaço arquitetónico de enormes e variadas possibilidades expositivas. Pintura, escultura, desenho, arquitetura formam um conjunto, onde basta variar algum dos seus elementos de lugar ou forma para que a sensação seja totalmente nova. Quando se trabalha dentro desta alternativa, o que se procura conseguir é um espaço cujo fim seja a exposição, sem ter em mente as obras específicas, mas que seja a arquitetura que ofereça múltiplas opções.

Os técnicos da exposição querem configurar uma montagem que permita ao objeto mover-se dentro de uma certa liberdade. O espaço deve sugerir múltiplas possibilidades para que a peça encontre o seu sítio sem excessivas tensões. É uma montagem que deve conseguir as maiores possibilidades sem obrigar a nenhuma em particular.

Ainda dentro do projeto do espaço expositivo, encontram-se outras propostas, mas com amplitudes menores às anteriores.

- **O novo cenário**

Aceitam a ideia de criar um cenário para que a obra não se sinta descontextualizada da envolvente. Não se trata de conseguir uma ambientação histórica mas sim recriar um cenário baseado em princípios conceptuais, estéticos ou técnicos. Não tem que se introduzir o objeto no seu entorno, mas sim introduzi-lo num cenário que lhe crie um microclima propício na sua relação imediata.

- **As intervenções de pressão**

São atuações ideológicas que decidem manipular em profundidade os elementos da montagem. A arquitetura interfere no espaço e o desenho procura um resultado plástico que não seja neutro e que obrigue a uma cumplicidade da peça exposta. A intervenção no espaço é cada vez mais feita pelos artistas e o objeto exige mais protagonismo na sua envolvente expositiva.

- **Da instalação à montagem artística**

É claramente um produto da inclusão da exposição no consumo cultural, ainda que reconhece antecedentes em todos os movimentos de integração. A instalação pode trabalhar tanto dentro como fora do espaço tradicional do museu. Está relacionada com a ideia do super-espaço, com o impacto dos sentidos e a aplicação da tecnologia para converter a exibição dos objetos num espetáculo.

Está a ser proposta teoricamente uma conceção total na que se incluiria inclusive o desenho do espaço, numa mistura e intercâmbio de disciplinas,

métodos e tecnologias. A montagem, neste caso, incluiria o próprio espaço, não apenas os objetos, superando a ideia de exposição fechada e das salas de exposição por um conceito dinâmico e vivo (Hernández, 2003, p. 126).

### **3.3. A RELAÇÃO DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS<sup>10</sup> COM O ESPAÇO**

A componente arquitetônica não consegue desenhar um espaço correto por meio das tipologias e dos protótipos, assim como manifesta impossibilidade técnica de resolver todas as exigências das novas concepções plásticas. Às transformações do museu (mudanças sociais, museológicas e museográficas) adiciona-se uma específica do século XX: o projeto expositivo, numa intervenção ativa do próprio objeto artístico na configuração do espaço. A tendência arquitetônica atual procura aproximar-se das artes plásticas através da sua interação com o espaço, não desde concepções gerais e regulamentadas, mas sim através de experiências pontuais (Moos, 1999, p. 16).

A contínua aplicação de materiais nunca antes vistos pela sua composição: têxteis, gordura, grafite, carvão, plásticos, orgânicos, ervas, areia, etc., como técnicos: ferro em todas as suas facetas construtivas, tubos, sucata, etc. e os meios de produção: construção, fotografia, cinema, iluminação, som, e nos últimos anos vídeo, transformaram ainda mais a relação com o espaço.

No século XX as próprias criações plásticas e os seus autores reclamavam a intervenção direta e o desenho concreto do espaço expositivo, pela necessária relação da obra com a envolvente espacial.

Contra um retorno à pintura como concepção plana e tradicional, o protagonismo da relação da obra com o espaço segue mantendo-se em muitos autores, que assumem todas as experiências dos anos 50, 60 e 70. Com um caráter integrador, unificam as alternativas espaciais com uma aplicação concetual e tecnológica nas diversas instalações. O museu cria instalações interativas na procura da participação ativa do público, agora usuário na obra de arte (Giménez, 2003, p. 92).

#### **3.3.1. O ESPAÇO E O PLANO**

Todas as experiências que se seguem analisam o espaço dentro das suas características plásticas tradicionais. Os pintores nas duas dimensões e os escultores nas três dimensões tentam expressar os planos arquitetônicos, numa aproximação da pintura à escultura e da escultura à pintura.

---

<sup>10</sup> Os movimentos artísticos são identificados por Juan Carlos Ricos (1996) e Millet (1997).

▪ **A configuração**

Os movimentos alemães estabeleceram o conceito da configuração da obra com o espaço. Trabalham a fragmentação das superfícies fechadas, o enfraquecimento do limite da tela e a desfocagem do espaço.

▪ **Neoplasticismo**

O seu programa exigia a criação de uma linguagem objetiva elaborada a partir de formas simples, frente à intuição, irracionalidade e ao azar opunham a razão ordenada (Muñoz, 2001, p. 97). O Neoplasticismo defendia uma total limpeza espacial para a pintura, reduzindo-a aos seus elementos mais puros e procurando as suas características mais próprias. A necessidade de ressaltar o aspeto artificial da arte fez com que os artistas deste movimento usassem apenas as cores primárias no seu estado máximo de saturação (artificial), assim como o branco e o preto.

A ideia geradora deste movimento implica o estudo das duas dimensões e a sua aplicação posterior à terceira dimensão, na arquitetura, numa introdução nos movimentos de integração.

▪ **Abstração pós-pictórica**

A análise do espaço através do plano, que a diferencia da atitude gestual anterior. Como exemplos apresentam-se obras com planos de cores nos que aparece uma perfeita linha ou franja, pinturas com texturas espaciais, peças de análise geométrico que em alguns casos se separam da parede para introduzir-se no espaço.

▪ **A fusão da pintura e da escultura**

Nos anos 60 há uma tendência de aproximação entre ambos. A pintura aproxima-se à escultura com formas espaciais que saem do plano. A escultura aproxima-se da pintura por vários processos.

*“Deja el pedestal y se derrama por el suelo, en una composición plana de fondo y figura. (...) Utilización de colores estridentes y fuertes, que transforma la calidad de la solidez y tacto, aproximándola al plano. (...) Escultura blanda (...) usando fieltro, lino, lana, sogá, que cuelga de techos y paredes. Apoyar piezas en los paramentos...”* (Ricos, 1996, p. 48).

- **Os novos informalistas**

Grandes formatos sem nenhum tipo de compromisso emocional. Plano sobre plano, conceito quase decorativo, integração nos revestimentos como limite arquitetónico.

- **Pintura minimal**

Intenção máxima de esquecer o ilusionismo espacial. Valorização das texturas planas dos materiais e das variações puramente pictóricas. Telas monocromáticas: pintura branca sobre fundo branco. A melhor pintura seria elaborada com o menor número de elementos (Muñoz, 2001, p. 80).



**Fig. 29** – Neoplasticismo



**Fig. 30** – Abstração pós-pictórica



**Fig. 31** – A fusão da pintura e da escultura

### 3.3.2.O ESPAÇO E O OBJETO

Outros movimentos preferiram introduzir-se na envolvente de uma maneira mais direta, tanto desde a pintura como a escultura, sem misturar as suas conceções plásticas, mas sim utilizando as suas conceções de maneiras diferentes.

- **Pop Art**

O movimento surgiu em Inglaterra e ganhou uma grande amplitude nos Estados Unidos. Contribuiu para a integração das novas formas da cultura popular na arte, como banda desenhada, publicidade, etc. (Millet, 1997).

Deste amplo movimento, completo em variações, dada a contínua utilização de objetos de consumo, é relevante ver o que a conceção espacial o potencia.

O objeto dentro do plano: utiliza meramente a pintura no seu sentido mais tradicional. Consegue-se situar o objeto de consumo na terceira dimensão por meio da perspetiva, ou através da introdução de formas e truques com um formato plano que segue a perspetiva, aplica as técnicas fotográficas sobre superfícies polidas ou com jogos geométricos.

O objeto na terceira dimensão: desde a incorporação de elementos reais adicionados à tela, esculturas penduradas, peças já estruturadas em três dimensões, instalações-objeto, objetos envolvidos, estruturas móveis, montagens. Estes trabalhos assinalam essa inter-relação com o espaço.

▪ **Op Art**

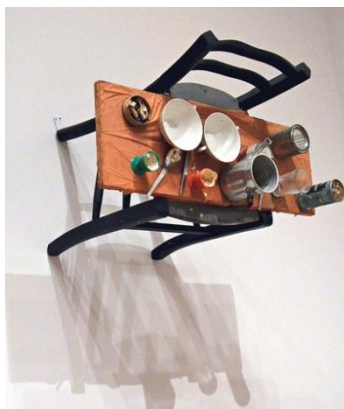
Importante não apenas pela sua concepção plenamente espacial, mas também pela sua interpretação da atitude do visitante, como elemento ativo na obra de arte. Torna o visitante imprescindível na compreensão das montagens atuais. Ao aplicar certos fenômenos do sistema visual da percepção, a sua relação com o espectador faz-se mais dinâmica, além de operar dentro do espaço e do tempo. Se adicionarmos o movimento da arte cinético a incorporação ao espaço é muito maior (Millet, 1997). Configura-se uma representação do movimento, seja por ilusão ótica, seja com uma ajuda mecânica.

▪ **Escultura modernista inglesa**

Intenção de integrar a escultura no espaço da sala. As obras parecem que saem do piso num sentido de continuidade. "Acero, aluminio, chapas laminadas se engranan, sueldan y remachan con una 'geometría del miedo'..." (Ricos, 1996, p. 50). Várias obras provocam no espectador a necessidade de mover-se para vê-la desde os diferentes pontos de vista. De alguma maneira incita a sensibilização espacial.

▪ **Escultura verista**

Relacionado com o pop, estas obras que produzem objetos e pessoas por meio da fibra de vidro e resina de poliéster em tamanho realista, situam-se no espaço expositivo como se fossem uns visitantes mais. A confusão que criam entre o real e o fictício é muito utilizada nas instalações atuais.



**Fig. 32** – Pop Art



**Fig. 33** – Op Art



**Fig. 34** – Escultura modernista inglesa

### **3.3.3.O ESPAÇO COMO COMPONENTE PLÁSTICO**

Neste caso vários movimentos trabalham o espaço como um elemento mais da criação plástica, numa renúncia às obras isoladas. Já não se trata de entendê-lo desde a pintura ou a escultura, nem de criar uma dialética entre as diferentes dimensões. Com o espaço entram todos os componentes que o envolvem, como a luz, volume e as variações do limite arquitetónico.

- **Os espaços de demonstração**

Espaços concebidos para a exposição de obras abstratas, estruturados de uma forma total, visitável e com elementos móveis. Os dadaístas começaram nas suas feiras a entender assim a montagem, como também os construtivistas.

- **O espaço cubista**

O transladar na prática todas as ideias iniciais do movimento cubista com respeito à sua aplicação na arquitetura. Este movimento baseia-se na perspetiva geométrica, que implica a observação do modelo desde um único ponto de vista fixo que se torna como referência para a construção de um espaço virtual coerente (Muñoz, 2001, p. 31). Aplicam-se às leis da geometria a luz e a cor.

- **O espaço contínuo**

Foi a ampliação que levou a cabo Mies Van der Rohe, ao propor espaços neutros capazes de poder apresentar no seu interior qualquer peça, não apenas as obras abstratas. Surge uma relação muito direta com a arquitetura moderna evitando a competência mútua com as diversas peças. O espaço e a obra encontram-se frente a frente, sem intermediários.

- **Arte minimal**

Os artistas minimalistas privilegiam formas que não são estritamente geométricas, mas que são sempre simples. A composição, frequentemente em série, tem tendência a invadir o espaço e exige ser percorrida pelo espetador (Millet, 1997). Foi o primeiro movimento artístico que aceitou aproveitar, para as suas conceções intrínsecas, a envolvente arquitetónica. Linguagem geométrica muito acessível, ausência de hierarquias entre as partes (material, formas, espaço), pela simplicidade, clareza e alto nível de acabamento. As peças trabalham com as linguagens próprias do espaço, como sombras e luz, numa aceitação da iluminação como elemento plástico fundamental. Arquitetura, luzes, cores e sombras fundem-se numa obra estática e integrada. O espetador deve intervir, mover-se pelo espaço, comparar.

▪ **Anti-form**

Esta conceção opõe-se às esculturas geométricas da minimal art, detém-se no caminho da elaboração da obra, no esquecimento dos resultados formais e o conceito da obra acabada. A aceitação do acaso, as formas determinadas pelo comportamento próprio dos materiais e a adaptação à configuração dos locais de exposição, permitem considerar obras que não têm formas fixas (Millet, 1997). Utilizam múltiplos materiais, macios, naturais, orgânicos. Estudam os processos da construção e as leis da natureza. "*La arquitectura se convierte directamente en su soporte plástico*" (Ricos, 1996, p. 52). Em muitos casos apoiam-se no espaço para levar a cabo as suas obras.

▪ **Arte povera**

Em reação contra a arte "rica" da sociedade de consumo, como a pop art, os artistas da arte povera utilizam matérias naturais não transformadas (terra, carvão, pedras, vegetais) ou rudimentares (trapos) (Millet, 1997). Pela sua própria conceção plástica (apreço ao insignificante e à pobreza dos materiais, efeitos e processos, efémera) solicita a intervenção do espetador, isso envolve diretamente o espaço nas suas composições.

▪ **Arte pós-minimalista**

O movimento pós-minimalista designa um desdobramento crítico do minimalismo, que tem lugar nos Estados Unidos em meados da década de 1960. Os princípios deste movimento baseiam-se no desenvolvimento do próprio minimalismo, mas os artistas pós-minimalistas, detém-se no processo da obra, na pesquisa com a cor e nas substâncias materiais. Recusam o alto grau de simplificação e o intelectualismo presentes no minimalismo, tornando-se numa arte 'antiformalista' que se funde com diversas tendências artísticas. A sua obra frente à "serialização" e à assepsia do movimento minimal adota uma posição que poderia qualificar-se de naturalista.



**Fig. 35** – Os espaços de demonstração



**Fig. 36** – Arte minimal



**Fig. 37** – Anti-form

### **3.4. APLICAÇÃO DOS CONCEITOS NO ESPAÇO EXPOSITIVO**

A complexidade no espaço expositivo teve consequências imediatas, desde o seu conceito, tendo em conta a conceção expositiva, distribuição do objeto e circulação, à aplicação das novas tecnologias para que fosse possível uma maior relação entre obra e espaço.

A mudança mais importante foi a eliminação do itinerário, como parte do desenho da exposição. Foi precisamente o movimento, o que motivou todos os avanços históricos no espaço expositivo. O desenho da exposição na atualidade permite um determinado percurso para compreender adequadamente a exposição, ou seguir variados percursos como se a visita permitisse decisões livres do visitante. O movimento ordenado foi substituído por um percurso sensorial com surpresas, onde se passa de um espaço ao seguinte que foi previamente decidido pelo espetador, dentro de um processo estético.

Todas estas contribuições, dadas pelos movimentos artísticos, criaram uma nova relação espacial entre objeto e espaço, entendido agora numa interação entre as características da obra, como materiais, tamanhos e formas e as características arquitetónicas, como espaço, iluminação, sombras, cores e texturas.

A inter-relação fundamentou-se entre a componente do espaço e a obra, mas também com o espetador. O papel do visitante encontrou a particularidade de intervir na obra artística para que a sua leitura e compreensão fosse possível. O espaço expositivo do museu do século XX já não é entendido sem a relação da obra, espaço e espetador.



### **PARTE III ESTUDOS DE CASO**



#### 4.1. EXPOSIÇÃO ITINERANTE IDEIAS K DE FERNANDO SINAGA

A exposição retrospectiva Ideias K mostrou uma seleção de 49 obras<sup>11</sup> de Fernando Sinaga, artista espanhol de arte contemporânea pós-minimalista.

*"...la etapa del Untitled, tan característica del minimalismo, es un período que está poco estudiado, aunque sigo creyendo que ese trabajo es más cercano a la heterodoxia posminimalista que a la ortodoxia de las estructuras primarias del minimalismo. Es a partir de 1996 cuando (...) se evidencian mis divergencias con el minimalismo americano más ortodoxo. (...) no tengo el carácter fenomenológico, espacial y físico del minimalismo, ni poseo la literalidad de su lenguaje, pues detrás de mi obra existen otras realidades que se ocultan y eso es profundamente antiminimalista..."* (Sinaga, 2012).

O artista diferencia as suas obras de pós-minimalistas e refere que nos seus trabalhos sempre ouve uma preocupação com o espaço, não como contentor de obras, mas sim como parte constituída da escultura. A diferenciação de determinadas obras da exposição é fundamental para identificar a relação entre objeto e espaço, como o caso de 'La estructura ha perdido su función', 'Alma de escaramujo', 'Contramundum', 'Deuteroscopia' e 'Oscillum'.

'La estructura ha perdido su función' é uma escultura em madeira de pinho estucada, com 1,29x0,50x2,40m. 'Alma de escaramujo' é uma escultura em madeira de escaramujo, pinho e faia rebocada com argila, com 0,25x0,60x1,70m. 'Contramundum' é uma instalação em madeira de carvalho pintada, com um cristal sobre uma manta, uma bola de quartzo, pinças de pressão, luz e fotografia, com 0,77x2,06x1,48m. 'Deuteroscopia' é uma escultura em aço inoxidável, cristal dicroico laminado e luz halogénea, com 1,20x1,20x0,02m. 'Oscillum' é uma escultura em latão, ferro galvanizado e madeira de carvalho, com 3,40x2,40x0,10m. Estas obras foram trabalhadas numa relação maior com o espaço uma vez que se desprendem das paredes e criam um processo de iluminação, circulação e perceção maior que as outras.

O processo criativo de Sinaga supõe não apenas a interatividade entre obras, quer sejam objetos ou imagens, mas sim a apreciação do espaço como elemento visual e plástico, no uso de cor e deslocações percetivas para interagir com o público. O que por sua vez implica valorizar a arte mais como experiência estética na que se participa, que como contemplação distanciada.

---

<sup>11</sup> A lista e os planos das obras artísticas da exposição encontram-se nos anexos 7 e 8.

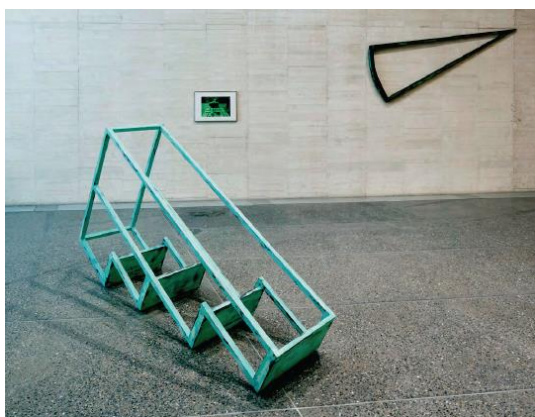


Fig. 38 – 'La estructura ha perdido su función'



Fig. 39 – 'Contramundum'



Fig. 40 – 'Alma de escaramujo'



Fig. 41 – 'Deuteroscopia'

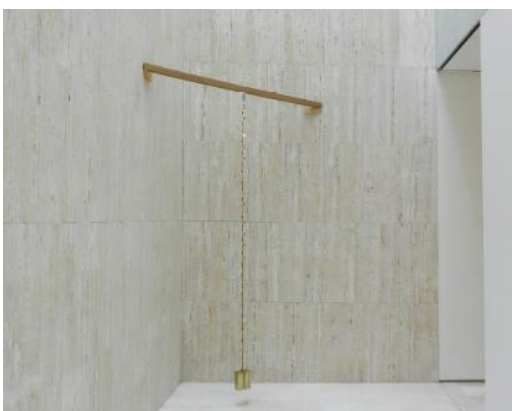


Fig. 42 – 'Oscillum'

A exposição Ideias K esteve patente em três museus<sup>12</sup>. A exposição foi exposta no **MUSAC - Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León**, de 25 de Junho a 11 de Setembro de 2011, na sala expositiva 2. Posteriormente a exposição foi exposta no **Centro de Arte Contemporânea Graça Morais**, de 12 de Janeiro a 31 de Março de 2013, nas salas de exposições temporárias. A exposição terminou no **MACA - Museu de Arte Contemporânea de Alicante**, de 19 de Abril a 7 de Julho de 2013, na sala de exposições temporárias.

<sup>12</sup> As fichas dos estudos de caso encontram-se no anexo 9.

## **4.2. ANÁLISE INDIVIDUAL**

Informação obtida da análise documental



#### 4.2.1. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CASTILLA Y LEÓN



**Fig. 43** – Ortofotomapa referente à implantação do MUSAC



**Fig. 44** – Praça do MUSAC

O projeto arquitetónico do MUSAC é da autoria dos arquitetos espanhóis Emilio Tuñón e Luis Moreno Mansilla. O museu foi inaugurado em Abril de 2005 e situa-se em León, no noroeste da Espanha.

É um museu público de arte contemporânea que se estabelece como o centro de maior relevância no panorama da arte contemporânea em Castilla y León e forma parte da Rede de Museus de Castilla y León.

A coleção do MUSAC alberga, na atualidade, mais de 1 650 obras de quase 400 artistas castelhanos e leoneses, nacionais e internacionais. O programa expositivo incide na relação entre a produção artística contemporânea e na revisão e contextualização de certas temáticas, movimentos ou artistas num marco histórico, político e social mais amplo (Junta de Castilla y León).

Os arquitetos projetaram o MUSAC como uma grande superfície para a cultura. Edifício de um só piso, construído com paredes de betão branco e grandes vidros de cores no exterior, o museu apresenta-se na base de espaços contínuos diversificados, com pátios e grandes claraboias.

No encontro do edifício com a sua frente urbana, com a Avenida de los Reyes Leoneses, o MUSAC configura uma praça pública de 1 500m<sup>2</sup> que adquire uma forma côncava para desenvolver atividades.

O mosaico de cristais de 37 cores que se vê na fachada principal foi obtido a partir da digitalização de uma imagem dos vitrais "El Halconero" da Catedral de León. Trata-se de um dos vitrais mais antigos da catedral, datada do século XIII e retrata cenas de uma caçada. O museu evoca o património da cidade de León

ao mesmo tempo que recorda o seu caráter de catedral contemporânea (Junta de Castilla y León).

O desenho da planta do museu configura uma geometria complexa dos pavimentos de origem romano que, mediante polígonos (quadrado e losango) permite desenhar uma superfície contínua, regular ou irregular. O movimento que caracteriza o plano do edifício contrasta com a fachada, composta por mais de 3 351 vidros (dos quais 2 719 translúcidos), sustentados por 500 vigas pré-fabricadas de betão, que fecham espaços caracterizados pela repetição sistemática e a expressividade formal (Junta de Castilla y León).

#### 4.2.1.1. PROGRAMA ARQUITETÓNICO

##### ▪ Programa funcional

O edifício é de um só piso mas pode ser dividido por duas áreas, a área expositiva, a Este e a área de serviços, a Oeste.

A área de serviços é composta pela cafetaria, loja, biblioteca, vestíbulo, instalações sanitárias, auditório, oficina didática, zona administrativa, zona de segurança, oficina de restauro e armazéns. Existe ainda uma área técnica na zona enterrada.

A área expositiva é organizada por 5 salas expositivas e pátios expositivos que se alternam entre as salas.

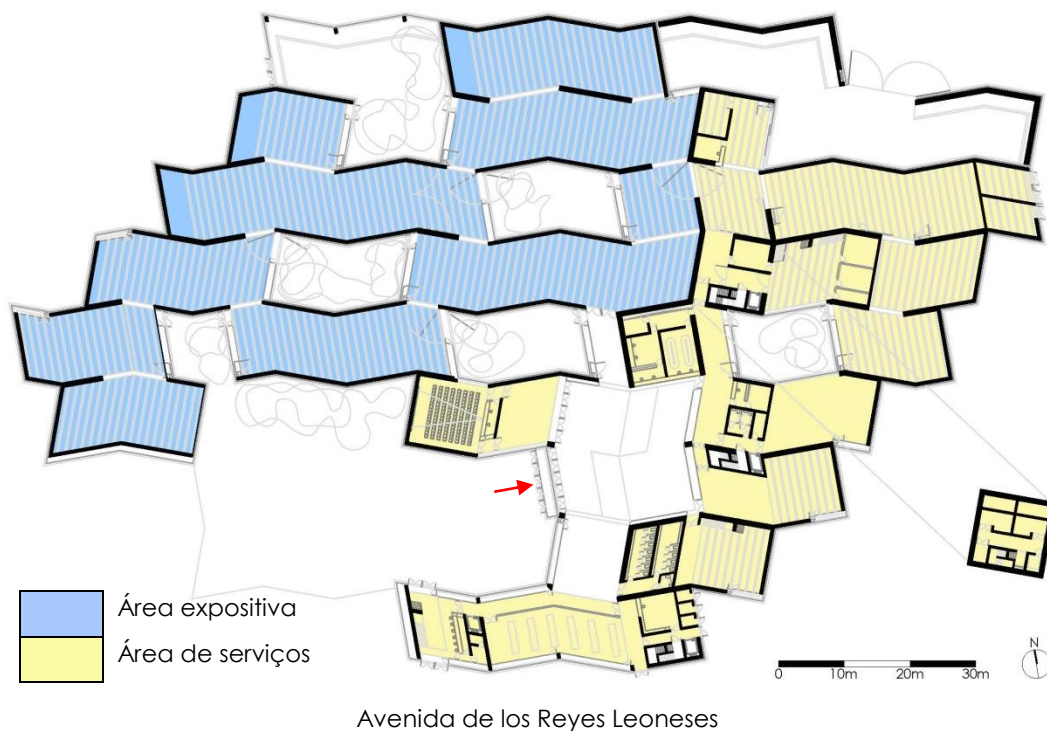


Fig. 45 – Planta piso 0

Apesar do edifício ser de um só piso existem zonas onde se configuram mezzanines a meia altura, como o caso do restaurante, que se desenha sobre a cafetaria, a continuação da biblioteca que se configura sobre a biblioteca, a continuação da zona administrativa que se desenha sobre a oficina didática e a zona de escritórios sobre a oficina de restauro.



Fig. 46 – Planta parcial

A zona de receção das obras artísticas é feita no piso inferior pela zona Este do MUSAC, através do acesso ao parque de estacionamento. Como as áreas expositivas se encontram todas no piso inferior não foi necessário implementar um monta-cargas no museu.

#### ▪ **Circulação entre espaços**

O acesso público ao museu é feito através do vestíbulo principal que distribui os possíveis percursos de acesso à zona expositiva ou aos serviços.

A circulação na área expositiva é realizada de uma forma contínua, entre galerias quebradas, que se alternam entre pátios. Apesar de existir um possível percurso entre as 5 salas de exposição o espectador pode escolher o seu próprio percurso, permitindo a possibilidade que o visitante possa mover-se segundo o seu próprio critério.

A circulação na área de serviços é feita num sentido, dando acesso do ponto principal, o vestíbulo, aos restantes serviços. Do vestíbulo acede-se ao auditório,

loja, cafetaria, restaurante, biblioteca e oficina didática. Todo o restante programa é de utilidade privada.

#### ▪ Formas das salas expositivas

Todas as salas expositivas do MUSAC são para exposições temporárias, não estando desenhadas para uma coleção concreta.

As salas configuram-se como uma reestruturação radical da galeria do século XVIII, com o uso evidente da alta tecnologia. O que permitiu criar as formas das salas autónomas, encadeadas e quebradas numa possibilidade de realizar exposições de tamanhos e características diferentes. Esta característica da sala expositiva só foi possível com o avanço da tecnologia evidente no século XX e com as necessidades aportadas pela arte contemporânea. As salas quebradas configuram espaços até 16m de altura onde cada sala constrói um espaço contínuo, mas diferenciado espacialmente, que se abre às outras salas e pátios, propiciando visões longitudinais, transversais e diagonais.

A organização das salas é uma organização feita de sala a sala e a organização do espaço tanto pode ser de livre circulação, em relação ao movimento do espetador ou numa possibilidade de ver as exposições numa ordem cronológica. Neste caso depende do tipo de exposições que se exponha no museu e das suas necessidades.



Fig. 47 – Forma das salas

As salas de exposição ao mesmo tempo que jogam com os pátios expositivos apresentam um jogo de iluminação natural muito variado, desde iluminação lateral de grandes janelas, conseguidas pelos vidros translúcidos, ou pela iluminação superior feita por lanternins.

#### 4.2.1.2. SALAS DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

##### ▪ Formas e dimensões das salas

A exposição Ideias K foi organizada nos 600m<sup>2</sup> da sala expositiva 2 do MUSAC.

A forma da sala surge de uma reestruturação radical da galeria do século XVIII, adaptando-se assim às características da arte contemporânea e na definição da nova relação entre arte e arquitetura. Neste caso a sala expositiva 2 apresenta as mesmas características formais que as restantes salas, uma vez que foram desenhadas de igual modo para expor a mesma variedade de exposições de arte contemporânea. A sala expositiva pode ser dividida em duas salas, onde a primeira se configura com 30,00m x 10,00m e a segunda com 35,00m x 10,00m.

Em relação ao pé-direito a sala apresentam-se com 6,00m em praticamente toda a área expositiva. Atinge os 16m de altura na zona de iluminação lateral superior. Com a diferença de alturas na mesma sala expositiva é possível expor uma diversidade de formas artísticas, desde a obra mais pequena sem perder a escala, à obra maior num espaço adequado tanto para a colocação como a observação.

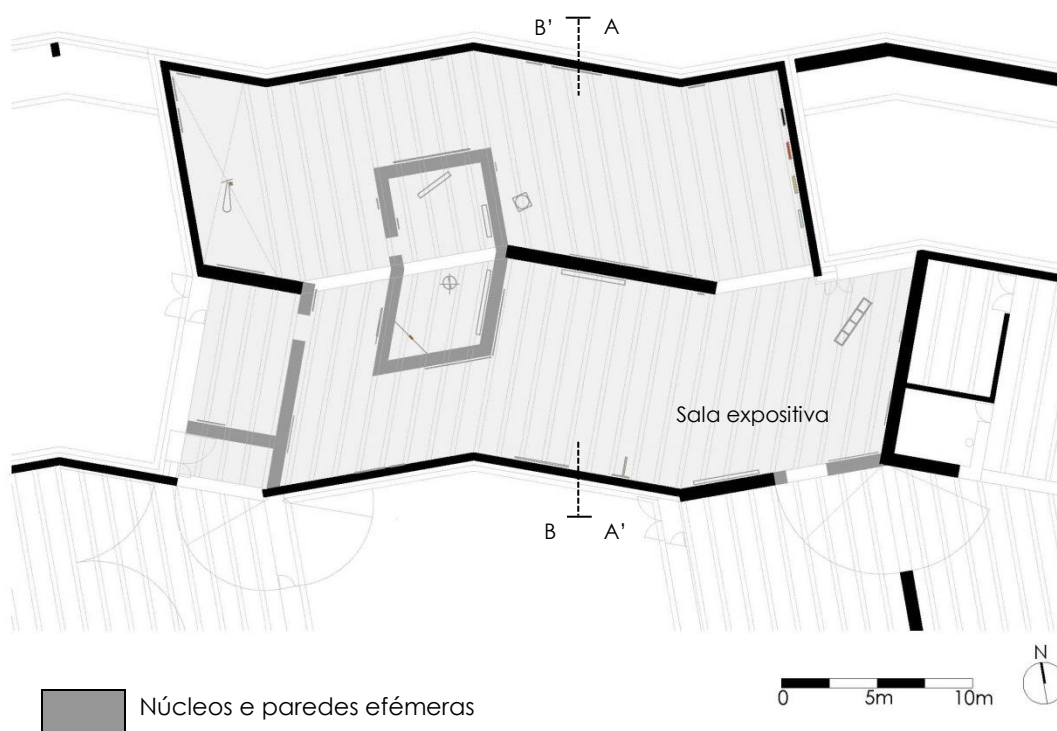


Fig. 48 – Planta sala expositiva 2

Na sala expositiva foram ainda criados dois núcleos efêmeros. Como a sala apresenta dimensões consideráveis é possível criar este tipo de arquitetura de interiores para os diversos modos de expor as obras artísticas, como na procura de iluminação ou sombras, em espaços mais reduzido ou amplos ou até mesmo para expor uma única peça que necessite uma atenção especial. Possibilita assim a criação de espaços de acordo com as necessidades de cada peça.

Neste caso um dos núcleos foi criado para um objeto, onde para a sua compreensão era necessário um espaço escuro, para se poder trabalhar com a projeção da obra artística e com uma iluminação colorida. O que permitiu uma melhor compreensão da obra. Em relação ao outro núcleo, foi criado para definir um espaço fechado, o que permitiu uma leitura mais próxima das obras. Na realidade estes dois núcleos, apesar de um deles estar anexado numa lateral da sala, configuram espaços arquitetónicos dentro da própria arquitetura do museu. Além desses núcleos foi criado ainda um muro no acesso à sala de exposição, reduzindo desta forma a entrada e o campo de visão da exposição.

#### ▪ **Materialidade**

Em termos de materiais as paredes da sala expositiva são em betão aparente em tons beges e o teto deixa à vista as vigas pré-fabricadas de betão. No caso das paredes, apresentam uma textura simétrica mas não causa impacto na observação da obra.

Os dois núcleos efêmeros configuram-se com uma estrutura metálica revestida a gesso cartonado no mesmo tom que as paredes.

O pavimento é em toda a superfície pedra polida em tons cinzentos. A sala não apresenta rodapés nem outros elementos salientes que possam impedir a colocação das peças artísticas.



**Fig. 49** – Interior da sala expositiva



**Fig. 50** – Muro efêmero

### ▪ Iluminação

A iluminação na sala expositiva é feita através de uma mistura da iluminação natural com a iluminação artificial. A iluminação natural é conseguida através de uma janela e de um lanternim, a primeira ao nível da sala expositiva voltada a Este e a outra, voltada a Este, no topo da zona onde o pé-direito alcança os 16m. Nesta sala existe mais uma entrada possível de iluminação natural ao nível da sala expositiva, mas a mesma foi tapada para criar o núcleo efémero na zona lateral, necessário para a exposição.

Em relação à iluminação artificial é conseguida em toda a sala através de focos de luz branca colocados entre as vigas do teto, podendo os mesmos serem ligados ou desligados. No caso do núcleo interior da sala expositiva a iluminação é artificial, mas configura-se de forma uniforme por todo o teto parecendo natural.

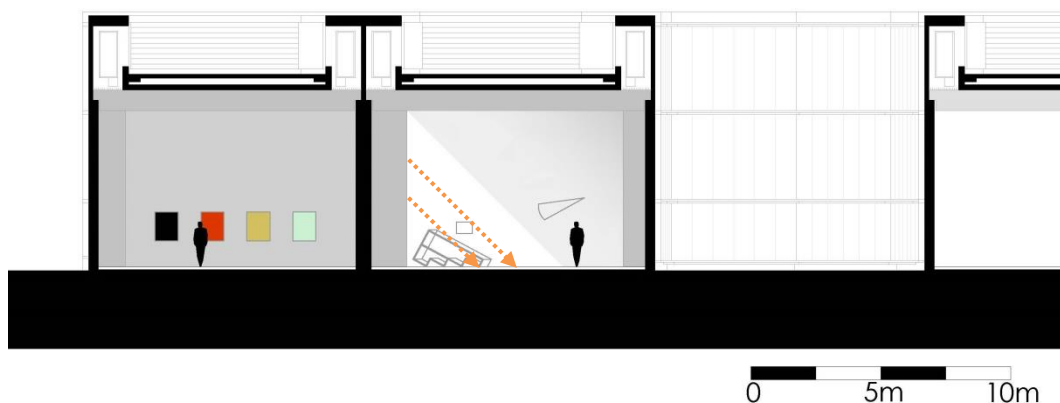


Fig. 51 – Perfil transversal A-A', iluminação natural lateral

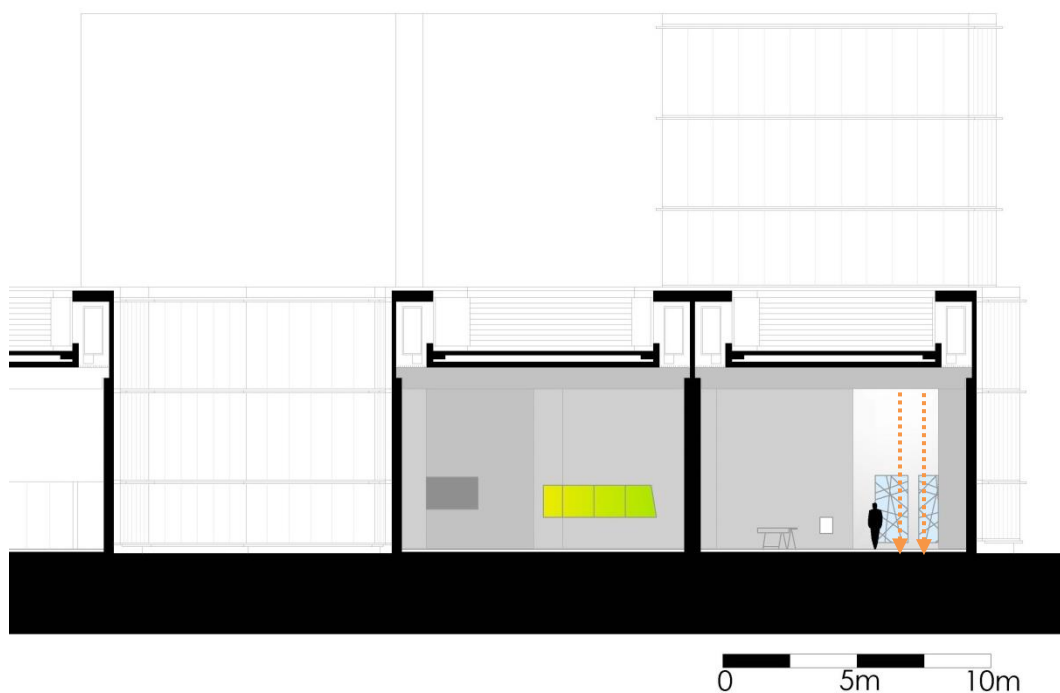


Fig. 52 – Perfil transversal B-B', iluminação natural superior

▪ **Circulação em função da distribuição do objeto**

Nesta sala expositiva os objetos como pinturas, fotografias e vídeos foram colocados ao longo das paredes. Para a compreensão das características destas peças artísticas era necessário a sua colocação num paramento vertical, para facilitar a observação direta. Outros objetos artísticos como esculturas e instalações foram colocadas ao longo do espaço, procurando uma maior interação com o espetador.

Neste sentido, obras como 'La estructura ha perdido su función', 'Alma de escaramujo' e 'Contramundum' são as obras que de certo modo se apoderam do espaço e procuram uma colocação determinante para a sua compreensão. As duas primeiras obras foram colocadas em pontos estratégicos, tendo sido expostas nas zonas cruciais de iluminação natural. 'Contramundum' foi colocado numa zona mais escura, pela necessidade da sua compreensão através da projeção da obra.

A obra 'Deuteroscopia' foi exposta no núcleo efémero como exclusão de qualquer tipo de iluminação.

A peça 'Oscillum' foi exposta no núcleo efémero interior, numa procura de um espaço com uma escala humana real. O que revela a preocupação das peças para não serem desvalorizadas numa monumentalidade arquitetónica.

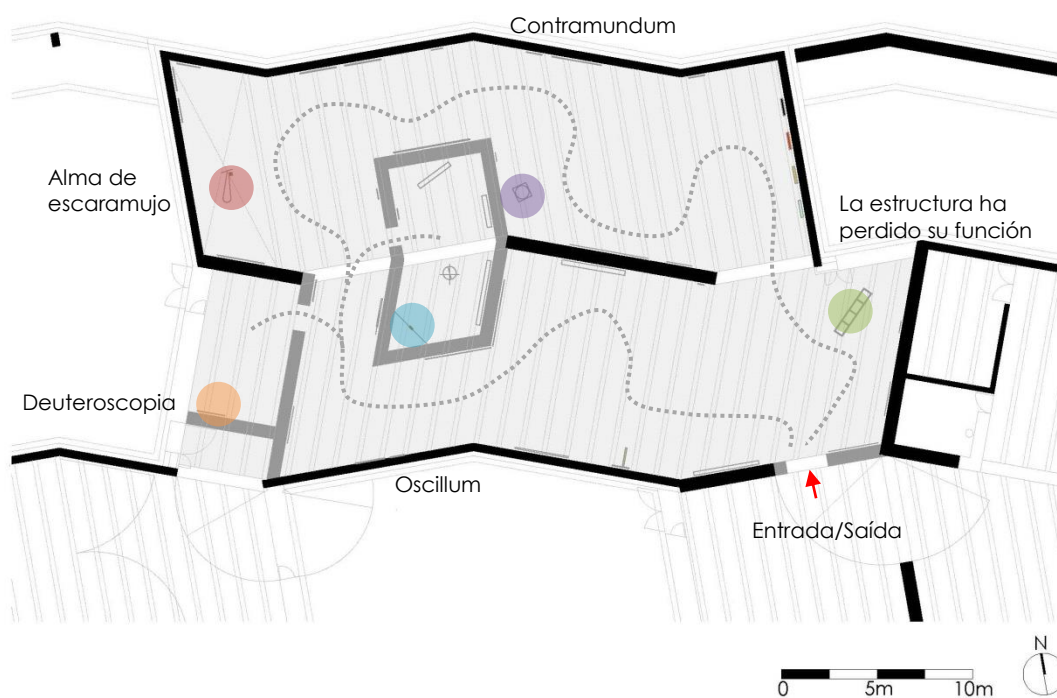


Fig. 53 – Circulação interior

A circulação interior é de certo modo explícita, uma vez que a atração da saída define o percurso. Como a entrada e saída da sala expositiva é a mesma, o espectador conhece desde logo o fim da exposição, o que permite estruturar mentalmente e antever o percurso a realizar, apesar de ser surpreendido ao longo do percurso pelo espaço expositivo.

Com a colocação dos núcleos efémeros e das peças artísticas a exposição apresenta um circuito estruturado. Apesar dessa estruturação do percurso interior este pode ser feito de modo fluido e livre, com uma liberdade visual total.



#### 4.2.2. CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA GRAÇA MORAIS



**Fig. 54** – Ortofotomapa referente à implantação do Centro Graça Morais



**Fig. 55** – Pátio interior público

O projeto arquitetônico do Centro de Arte Contemporânea Graça Morais é da autoria do arquiteto português Souto de Moura. O centro de arte foi inaugurado em Junho de 2008 e está situado em Bragança, no Norte de Portugal.

O projeto tem origem no protocolo celebrado em Fevereiro de 1999 entre os municípios de Bragança e Zamora. Com uma forte aposta na cultura, o projeto foi desenhado com a perspetiva de estreitar relações culturais entre as duas cidades, o que as torna capazes de implementar o conceito de Pólo Cultural Transfronteiriço, numa integração em roteiros nacionais e internacionais. Em Outubro de 2002 é formalizada a sua candidatura ao programa INTERREG IIIA, com a designação de “Projecto Transmuseus”, na qual se incluía a construção do Centro de Arte Contemporânea de Bragança e a construção do Museu Baltasar Lobo, em Zamora, da autoria do arquiteto espanhol José Rafael Moneo (Câmara Municipal de Bragança, 2009).

Situado em pleno centro histórico da cidade, entre duas importantes ruas, a rua Abílio Beça e a Emídio Navarro e com vista privilegiada para a centenária Praça da Sé. O programa funcional incidiu sobre a recuperação e ampliação de um antigo edifício solarengo do século XVIII. Posteriormente foi atribuído ao equipamento o nome da pintora transmontana Graça Morais.

##### 4.2.2.1. PROGRAMA ARQUITETÓNICO

###### ▪ Programa funcional

O museu é composto por três corpos distintos: o 1º, o edifício existente, o Solar dos Veiga Cabral; o 2º, construído no antigo jardim do solar, que funciona como área de ligação entre o solar e o novo edifício e ainda de jardim e o 3º, voltado

para a Rua Emídio Navarro, corresponde à principal nave de exposições temporárias.

Para a recuperação e adaptação do 1º edifício foi demolida parte do existente, nomeadamente os elementos estruturais horizontais do seu interior e da cobertura, assim como jardins e construções anexas. De forma a reconstruí-lo como antigo Solar recuperou-se o seu traço original, modificada por sucessivas intervenções. A reabilitação deste edifício permitiu colocar no piso 0 serviços como a entrada/receção, livraria/loja, bengaleiro, bar/cafetaria, bem como outros espaços adjacentes, como instalações sanitárias e hall de distribuição que pode ser utilizado como sala de exposições temporárias. Enquanto o piso 1, constituído por sete salas, onde uma delas funciona como hall de distribuição e outra como sala polivalente. Neste piso está patente em permanência a Coleção Graça Morais.

O segundo edifício, que faz a ligação entre o solar e a principal sala de exposições temporárias, compreende a circulação entre exposições permanentes e temporárias. Este volume é composto por um corredor que funciona como sala de exposições temporárias, salas de serviço educativo, gabinete administrativo, centro de documentação e sala de reuniões. Este volume tem na sua cobertura, em toda a sua extensão, uma zona ajardinada por um tapete vegetal rasteiro.

O terceiro corpo, a construção de raiz, configura no piso 0 a zona de oficinas, zona de receção de obras, monta-cargas, reservas de coleção, bem como outros espaços adjacentes, como instalações sanitárias e balneários. O piso 1 corresponde à principal nave de exposições temporárias, hall/espço de estar e receção do público. Com entrada principal na rua Abílio Beça, o público tem um acesso secundário, ao centro de arte, a partir da rua Emídio Navarro. Este volume configura-se com uma cobertura de zinco (camarinha) ou godo.

De certa forma podemos dividir o edifício na área de serviços no piso 0 e na área expositiva no piso 1.

A entrada das obras artísticas para o centro de arte é feita pela rua Emídio Navarro, através do piso 0. O edifício está ainda preparado com um monta-cargas para levar as obras do piso 0 ao piso 1.

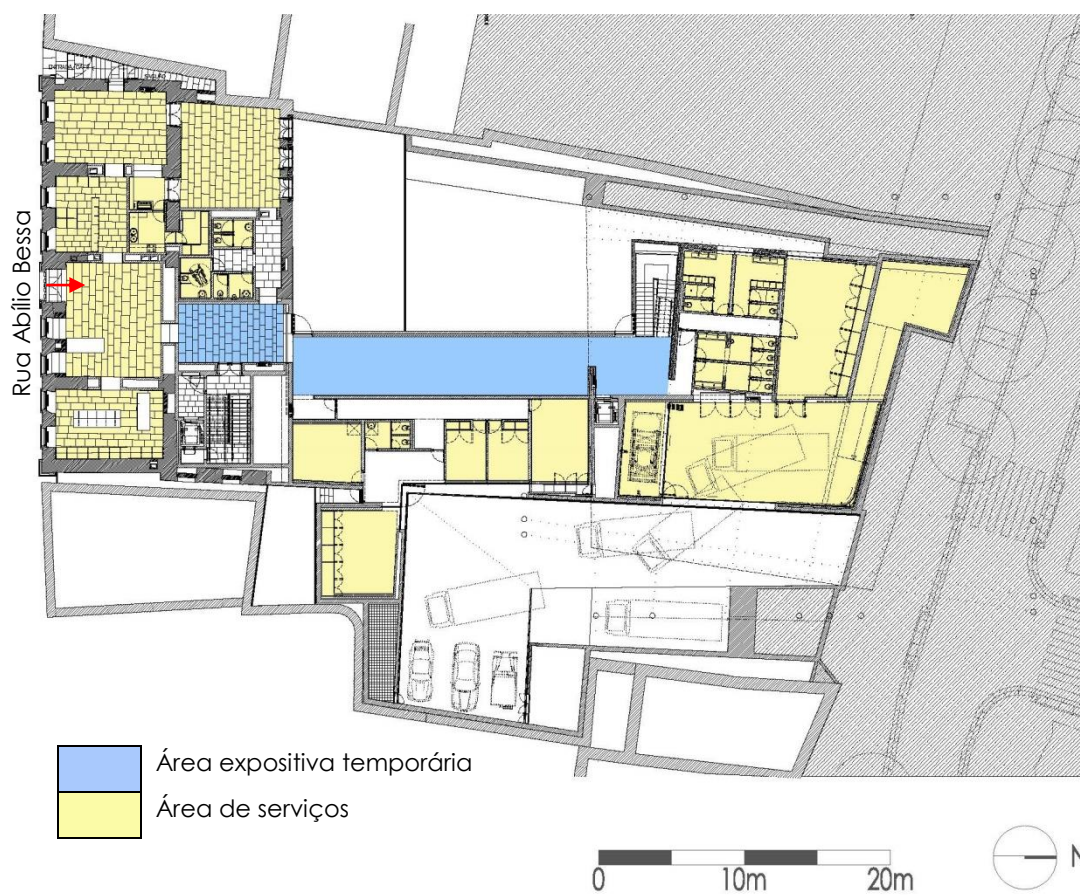


Fig. 56 – Planta piso 0 e Planta parcial

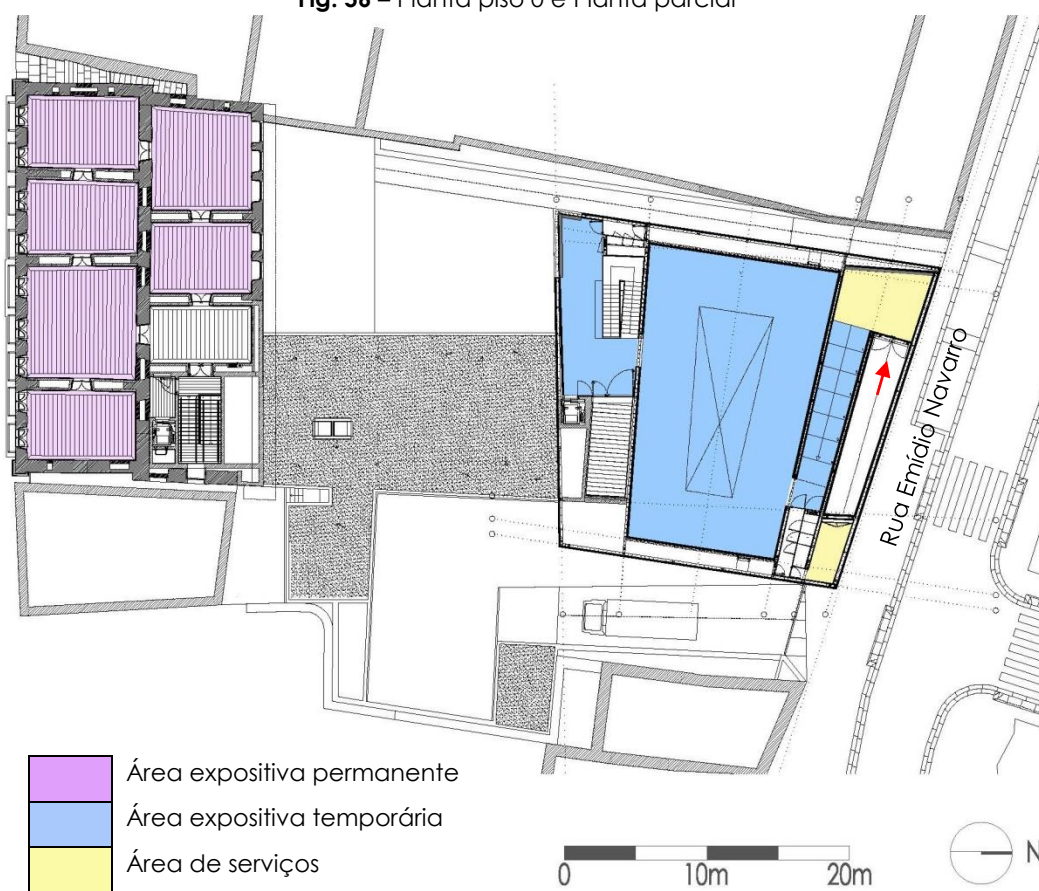


Fig. 57 – Planta piso 1

▪ **Circulação entre espaços**

A circulação no interior do edifício pode ser feita de dois sentidos. O público tanto pode aceder diretamente para as salas de exposição permanente pela rua Abílio Beça ou pode aceder diretamente para a sala de exposições temporárias pela rua Emídio Navarro. Neste sentido, são conseguidos dois percursos variados.

No caso do acesso ser feito pela rua Abílio Beça, entra-se diretamente no antigo solar, no piso dos serviços. É de referir que também pela rua Abílio Beça pode ser feito o acesso direto ao bar. A circulação interior do primeiro volume apresenta-se como uma circulação em "U", tanto no piso 0 como no piso 1 e é por escadas ou elevador que se faz a ligação vertical entre os pisos. Para prosseguir com a visita ao centro de arte tem que se voltar ao piso 0 e seguir pelo corredor que liga o solar ao novo edifício. Nesta zona a circulação é linear percorrendo todo o corredor para aceder à sala de exposições temporárias. É de destacar que neste bloco também se pode aceder às salas do serviço educativo. Acede-se ao piso 1 da nova construção por uma ligação vertical de escadas ou elevador, que dá acesso a um hall/espço de estar e daí acede-se à sala de exposição temporária, com a possibilidade de uma circulação livre no seu interior. O percurso termina com uma rampa que dá acesso a receção do público, ou seja, à entrada secundária na rua Emídio Navarro, com uma circulação linear.

No caso do acesso ser feito diretamente pela rua Emídio Navarro o percurso e as circulações são exatamente do mesmo sentido mas de forma inversa. A circulação começa na exposição temporária e termina na exposição permanente.

▪ **Formas das salas expositivas**

As formas das salas de exposição são variadas conforme cada volume. No primeiro volume as salas estão organizadas em forma de galerias, mantendo a configuração inicial do solar. A organização das salas é uma organização feita de sala a sala, uma vez que se tem que entrar numa sala para aceder à seguinte sala de exposição. Neste caso como a organização do espaço está feita de forma clássica a exposição é vista numa ordem.

No segundo volume não são apresentadas salas expositivas, apenas corredores de ligação entre o permanente e o temporário, mas que são utilizadas como espaço expositivo.

No terceiro volume a sala de exposições temporárias espacialmente está organizada como uma grande galeria, apresentando uma configuração da reestruturação da galeria do século XVIII. A organização desta sala é uma organização feita de corredor a sala, uma vez que para aceder à nave o acesso é feito pelo corredor do acesso secundário ou pelo hall/espço de estar. A organização do espaço é de livre circulação, conforme o movimento do espetador.

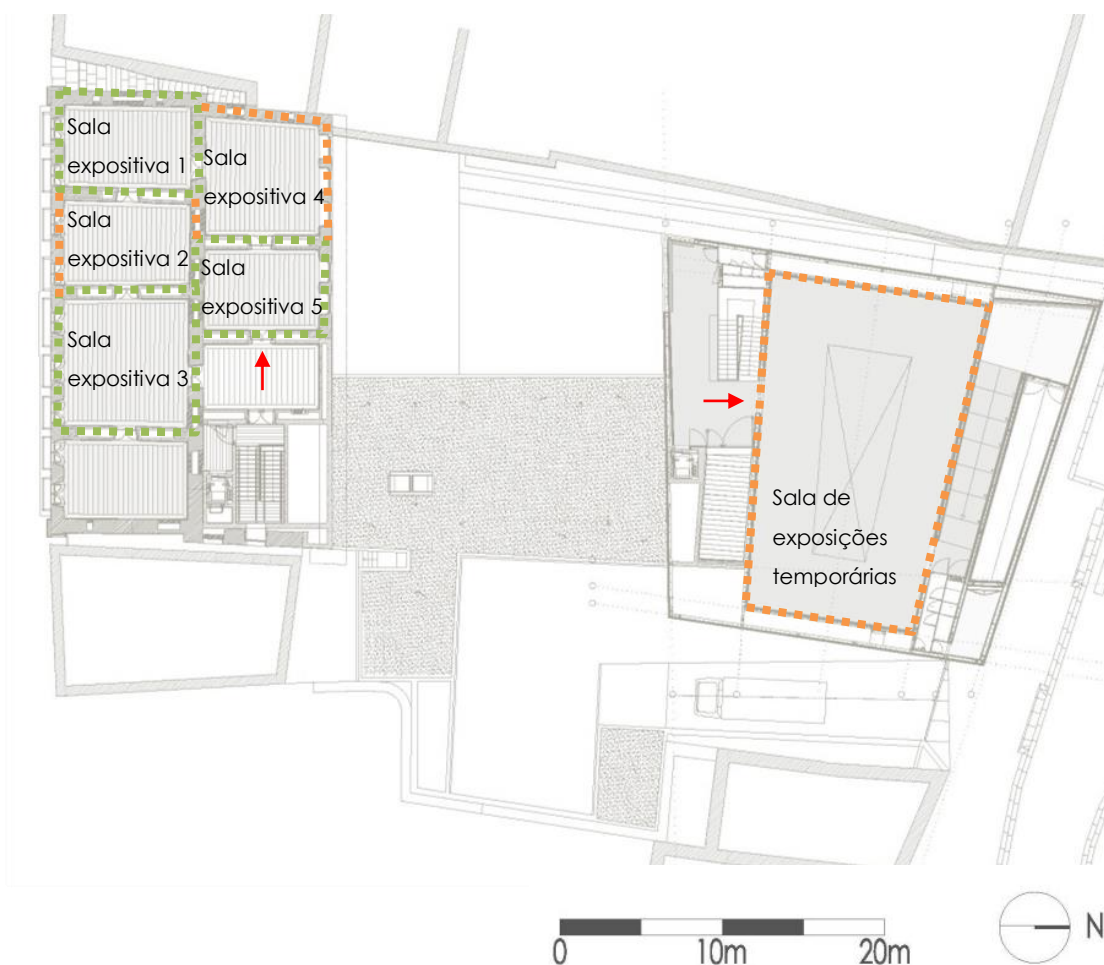


Fig. 58 – Forma das salas

#### 4.2.2.2. SALAS DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

##### ▪ Formas e dimensões das salas

A exposição Ideias K foi organizada nos 470m<sup>2</sup> da zona das exposições temporárias do Centro Graça Morais: no corredor das exposições temporárias do piso 0 e no hall/espço de estar, monta-cargas, sala de exposições temporárias, corredor do acesso secundário e receção do público no piso 1. É de referir que o monta-cargas foi utilizado como espaço expositivo pela necessidade de uma zona sem iluminação. Os espaços onde a exposição foi exposta apesar de

apresentarem praticamente a mesma forma espacial e material configuram-se com dimensões variadas.

Os desenhos dos espaços utilizados para a exposição são corredores à exceção da sala de exposições temporárias que apresenta uma reestruturação das características da galeria do século XVIII, sendo adaptada às novas exigências espaciais com as novas possibilidades arquitetónicas. Apesar das formas neutras dos espaços, apresentam uma iluminação bastante trabalhada que proporciona ambientes mais escuros ou com bastante iluminação, dependentemente de cada obra artística.

Todos os espaços apresentam-se com formas regulares, com algumas paredes quebradas. O corredor das exposições temporárias apresenta-se com 25,50m x 4,00m; o hall/espço de estar com 4,80m x 4,00m; o monta-cargas com 2,70m x 6,70m; a sala de exposições temporárias é a única sala que se apresenta com forma de trapézio com 13,20m x 20,30m, visto pelas paredes perpendiculares maiores; o corredor do acesso secundário configura-se com 2,00m x 13,00m e a receção do público com 5,60m x 5,00m.

Em relação ao pé-direito todas as salas apresentam-se com 3,00m à exceção da sala de exposições temporárias que se configura com 5,50m na zona mais baixa e com 8,30m na zona mais alta. Esta sala permite acolher obras de grande dimensão com as condicionantes de legislação internacional (luz, ventilação, ar condicionado, serviços de montagem, etc.). Esta diversidade de alturas permite expor uma variedade de formas artísticas na mesma sala.

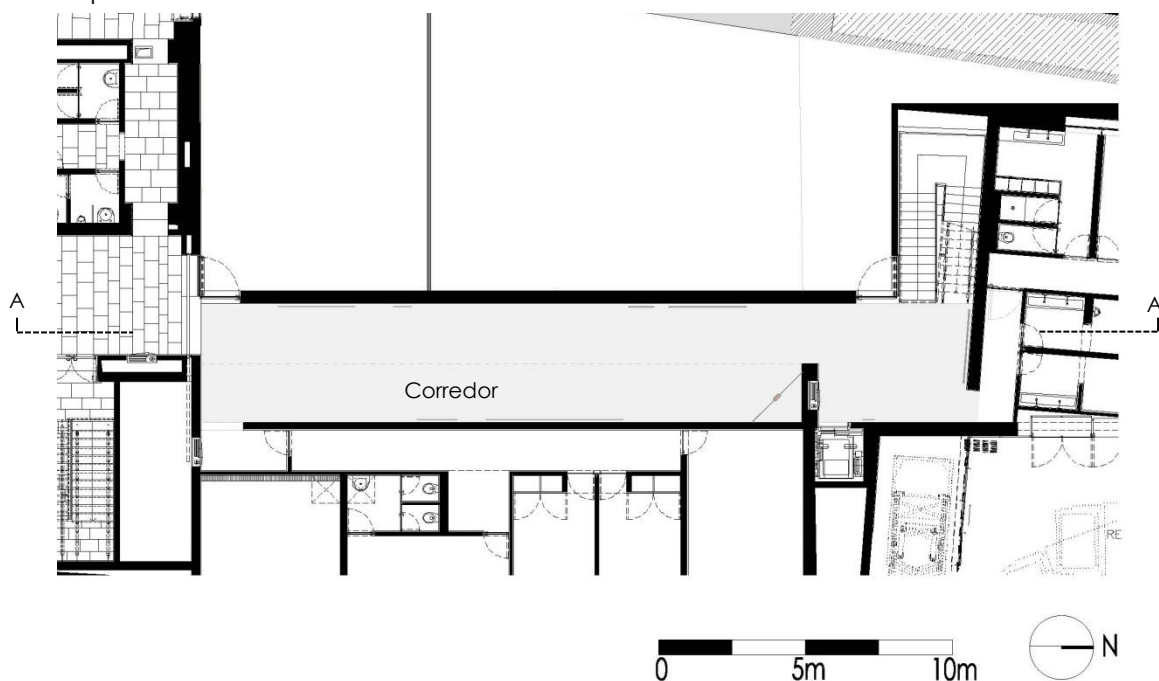


Fig. 59 – Planta piso 0, zona de exposição temporária

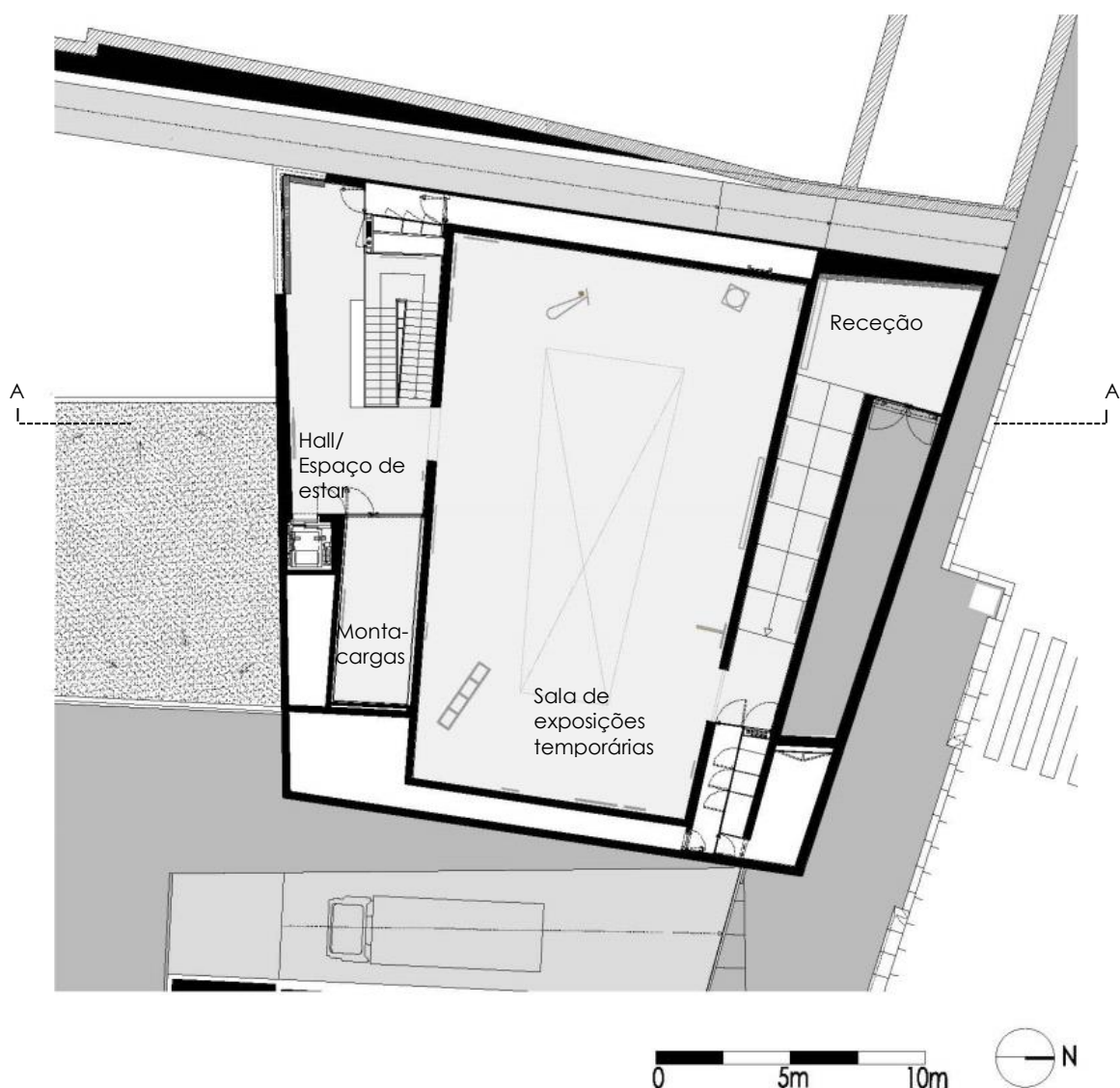


Fig. 60 – Planta piso 1, zona de exposição temporária

#### ▪ **Materialidade**

Em termos de materiais todos os espaços são revestidos nas paredes e nos tetos a gesso cartonado pintado de branco. De certo modo, a exclusão de uma textura nas paredes favorece a colocação de qualquer tipo de obra, o que permite uma leitura limpa de cada objeto.

O pavimento interior é revestido a massa autonivelante cinzenta escura, assente sobre uma laje térrea de betão armado.

As salas não apresentam rodapés nem outros elementos salientes que possam impedir a colocação das peças artísticas.



Fig. 61 – Corredor



Fig. 62 – Sala de exposições temporárias

#### ▪ Iluminação

A iluminação nas salas expositivas é muito variada, mas predomina a utilização da iluminação natural em praticamente todos os espaços.

No caso do corredor das exposições temporárias este apresenta duas janelas com iluminação natural no início e no fim do corredor, voltadas a Oeste e a iluminação artificial é trabalhada como um eixo central, com lâmpadas contínuas. De certo modo estes elementos definem um percurso a seguir.

No hall/espço de estar a iluminação natural configura-se por uma janela que cruza na esquina de duas paredes, voltada a Sul e Oeste, e a iluminação artificial é trabalhada por candeeiros colocados nas paredes. Neste caso observa-se que este espaço foi pensado como um espaço de transição, uma vez que apresenta elementos nas paredes que condicionam a colocação de obras.

O monta-cargas utiliza iluminação artificial, o que permitiu expor uma peça que requeria iluminação através da sua própria projeção, apenas com a não utilização da iluminação artificial existente.

A sala de exposições temporárias configura-se com iluminação natural através de um lanternim retangular voltada a Norte e a iluminação artificial é conseguida através de focos de luz branca organizados em torno do lanternim. Os focos estão colocados numa grelha, o que permite a deslocação dos mesmos, ajustando-se a cada obra em concreto.

O corredor do acesso secundário apresenta uma iluminação artificial num eixo central com lâmpadas contínuas. O eixo de iluminação artificial termina numa janela de iluminação natural, voltada a Oeste, ao nível do pavimento, com

0,40m de altura. Deste modo também a própria iluminação configura o percurso a seguir.

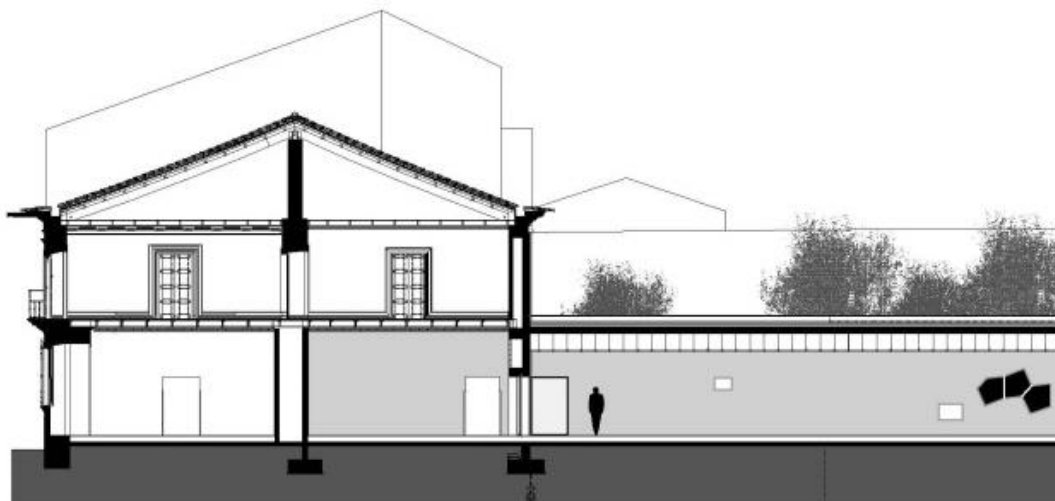


Fig. 63 – Perfil longitudinal A-A', iluminação natural frontal

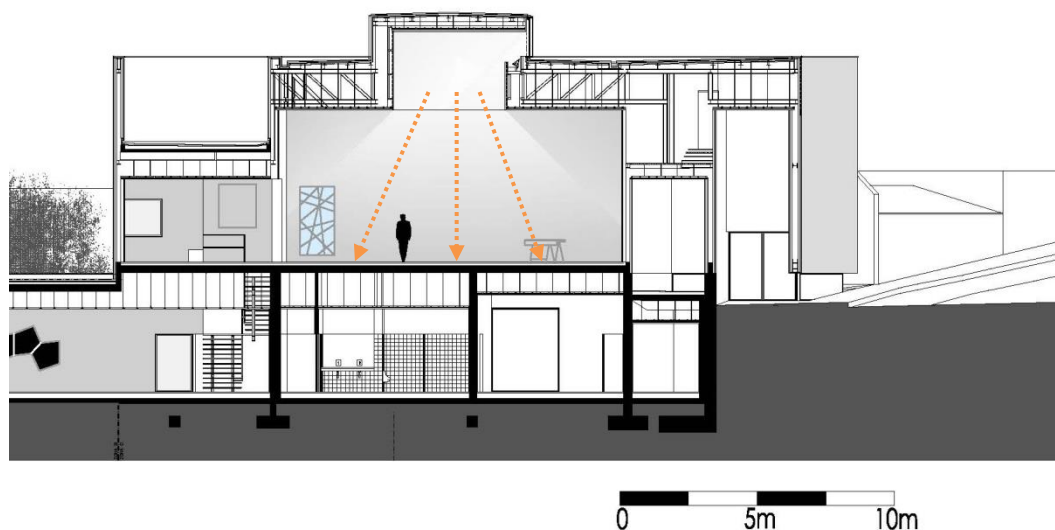


Fig. 64 – Perfil longitudinal A-A', iluminação natural frontal e superior

▪ **Circulação em função da distribuição do objeto**

Nesta sala expositiva as pinturas, fotografias e vídeos mantiveram-se ao longo das paredes e as esculturas e instalações foram colocadas ao longo do espaço, provocando a interatividade com o público.

Neste sentido, obras como 'La estructura ha perdido su función', 'Alma de escaramujo' e 'Contramundum' são as obras que foram expostas com uma maior relação com o espaço. As duas primeiras obras foram colocadas na nave das exposições temporárias, no limite da iluminação natural, proporcionada pelo lanternim, com a iluminação artificial. Em relação a 'Contramundum' foi

colocada junto à parede, numa zona mais escura, tendo em conta as suas necessidades.

A obra 'Deuteroscopia' foi exposta no monta-cargas como exclusão de qualquer tipo de iluminação.

A peça 'Oscillum' foi colocada no corredor das exposições temporárias, numa zona onde o pé-direito reduz um pouco, o que criou uma maior relação entre obra e espaço.

O acesso à exposição começa no hall de distribuição das exposições temporárias, percorre o corredor das exposições temporárias, sobe ao piso 1, continua pelo hall/espço de estar, monta-cargas, sala de exposições temporárias e termina no corredor do acesso secundário.

De certo modo o espetador segue este itinerário porque a espaço arquitetónico é abordado desta mesma forma, criando um percurso. A exposição apresenta um circuito estruturado ao longo de todos os espaços à exceção da nave principal, onde o percurso pode ser feito de modo fluido e livre. Mas de certo modo a circulação interior da nave principal é explícita, uma vez que a atração da saída define o percurso. Como a saída da sala expositiva é conhecida logo de início, o expetador conhece o fim da exposição.

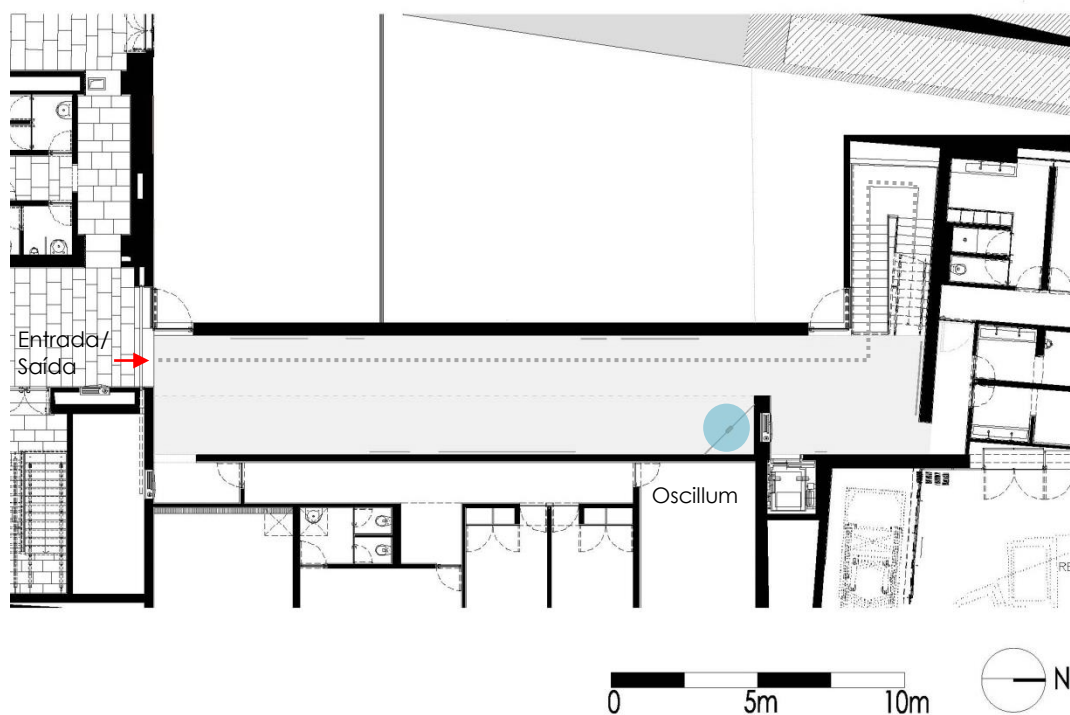


Fig. 65 – Circulação interior, piso 0

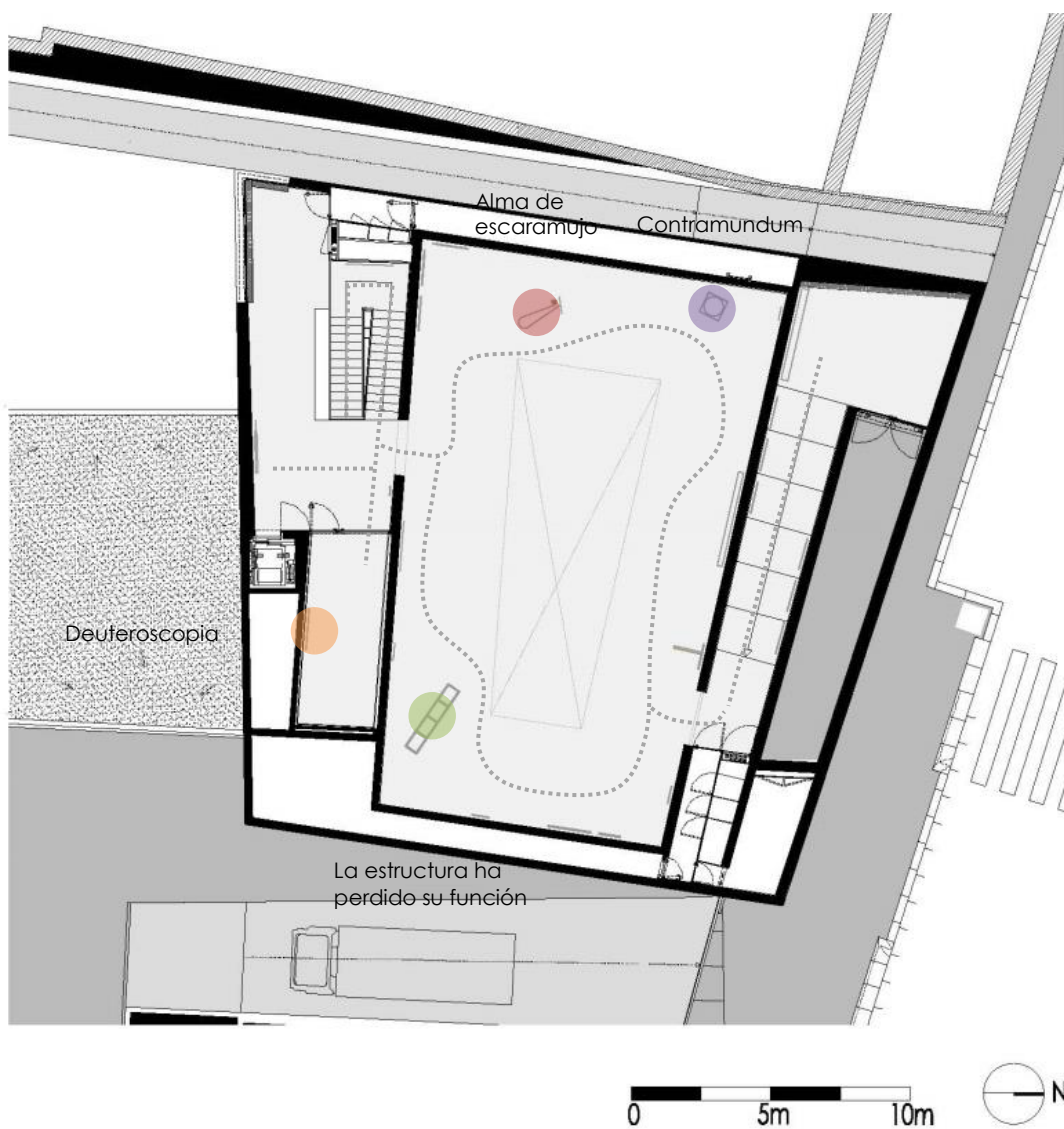


Fig. 66 – Circulação interior, piso 1

As áreas de apoio à nave principal apresentam-se com formas mais rigorosas porque são espaços de ligação, como o corredor ou o hall, o que mostra que não foram desenhados com tanta flexibilidade espacial como a nave principal. Mas ao mesmo tempo mostra a maleabilidade que os espaços permitem para que a exposição possa ser colocada em várias zonas, até mesmo no montacargas.



#### 4.2.3. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ALICANTE



**Fig. 67** – Ortofotomapa referente à implantação do MACA



**Fig. 68** – Praça e Igreja Santa Maria e ao fundo o MACA

O projeto arquitetónico do MACA é da autoria dos arquitetos espanhóis Juan Carlos Sancho e Sol Madrdejos. O museu foi inaugurado em Março de 2011 e está situado em Alicante, na costa mediterrânea de Espanha.

O edifício localiza-se no centro histórico da cidade, frente à Basílica de Santa Maria e integra o volume do museu de La Asegurada, o mais antigo edifício civil da cidade e os espaços da nova planta.

Este museu foi construído no antigo Museu de La Asegurada, inaugurado em 1977, quando Eusebio Sempere doou à cidade a sua coleção privada de arte. A artista Juana Francés em 1990 doou também uma parte da sua obra ao museu. Os fundos do MACA completam-se com uma ampla coleção de obras do próprio Sempere, adquiridas desde 1990 pela Câmara Municipal de Alicante. O MACA apresenta-se assim com três coleções de arte contemporânea, que recorrem as principais correntes da arte do século XX (Ayuntamiento de Alicante, 2011).

O projeto construído para o MACA surge de dois pontos. Por um lado, trata-se de um edifício para uma coleção de arte dos anos 50-70, já estabelecida e delimitada. A coleção compõe-se de obras de artistas contemporâneos, como Calder, Vasarely, Chillida, Julio González, Juana Francés e Sempere. Por outro lado, a situação no centro histórico de Alicante, com os seus parâmetros de desnível (10 m), linguagem, contexto, orientação, a presença do Castelo, o horizonte marinho, a proximidade da pequena praça e a Igreja de Santa Maria (Ayuntamiento de Alicante, 2011).

Estes dois pontos, a relação com as referências plásticas e a relação com o contexto do Centro Histórico de Alicante, reforçam o projeto do museu.

O uso da pedra entra em relação com a linguagem conventual da igreja e o centro histórico da cidade, além de integrar, dentro de um volume único, o antigo edifício do Museu de La Asegurada, que se reabilita e se inclui na configuração dos espaços anexos ao uso expositivo. O volume pétreo, que absorve o desnível perimetral, remata com uma peça vítrea volumetricamente definida, mas quebrada na sua perceção por uma dupla pele transparente que rompe o volume com jogos e reflexos perceptivos, através de uma linguagem que se retoma da arte cinética dos anos 50-60. Interiormente a peça compõe-se por uma sucessão de espaços expositivos verticais e horizontais, que permite a passagem da luz homogénea de Norte até aos pisos inferiores, através de uma sucessão de espaços relacionados entre si, que permitem entender a sua unidade e que atuam em conjunto por repetição.

#### 4.2.3.1. PROGRAMA ARQUITETÓNICO

##### ▪ Programa funcional

Funcionalmente o edifício articula-se em torno a um eixo central de circulações que une o edifício de La Asegurada com as diferentes zonas da nova planta, tanto horizontal como verticalmente. Este eixo principal divide o edifício em dois corpos, o novo edifício e o edifício da La Asegurada.

O primeiro corpo, de nova construção na sua totalidade, é constituído pelo auditório, sala polivalente, escritório, armazéns, instalações sanitárias e zonas de instalações no piso -1; sala de exposições temporárias, loja/livraria e sala polivalente no piso 0; sala de exposição permanente no piso 1; salas de exposição permanente e um miradouro sobre a cidade no piso 2 e o resto das salas de exposição permanente e zonas ajardinadas abertas para a realização de atividades ao ar livre ou jardim de esculturas no piso 3. Pode-se considerar que o novo volume inclui a totalidade dos espaços expositivos.

O segundo volume, que inclui a reabilitação e adequação do edifício de La Asegurada, é constituído pelo armazém no piso -1; vestíbulo, zona de controlo e armazém dos equipamentos de montagem e oficina para a preparação das exposições no piso 0; biblioteca e sala para a exposição permanente no piso 1; zona administrativa e de direção, armazéns, oficinas de trabalho e zona de registo de receção de obras no piso 2 e uma zona de instalações no piso 3. Neste volume o público apenas tem acesso aos pisos 1 e 3, comunicadas com a zona expositiva e dedicadas à coleção. O acesso principal ao edifício é feito neste volume pelo piso 0, através da rua Villavieja. Pode-se considerar que a reabilitação deste volume inclui a totalidade dos serviços.

De certa forma podemos dizer que o edifício está dividido em duas áreas diferenciadas, como são a área expositiva, a Este e a área de serviços, a Oeste.

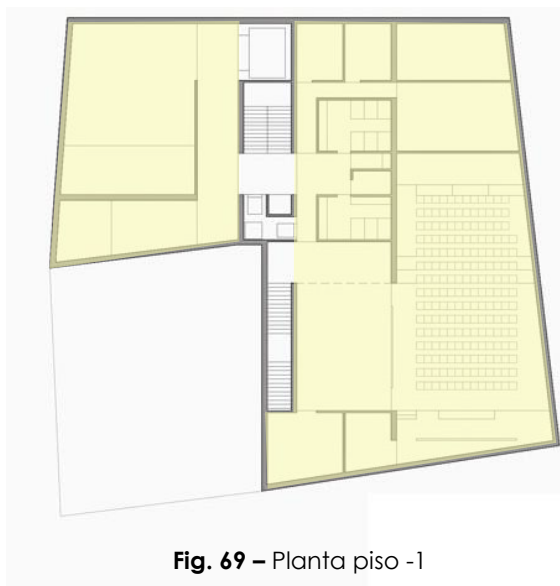


Fig. 69 - Planta piso -1



Fig. 70 - Planta piso 0

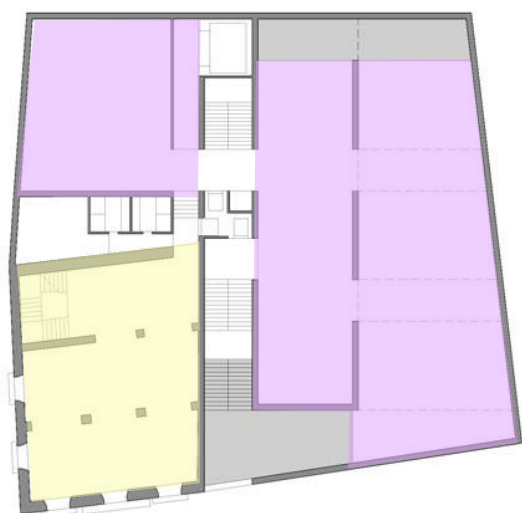


Fig. 71 - Planta piso 1



Fig. 72 - Planta piso 2

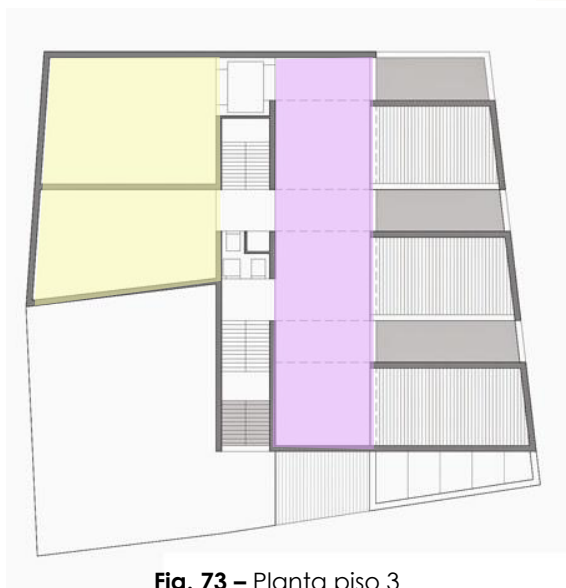





Fig. 73 - Planta piso 3



-  Área expositiva permanente
-  Área expositiva temporária
-  Área de serviços

A entrada das obras artísticas para o museu é feita pela rua Balseta, através do piso 2 e o edifício está preparado com um monta-cargas para transportar as peças artísticas pelos diversos pisos.

▪ **Circulação entre espaços**

O acesso público é feito através da rua Villavieja, no piso 0. Da entrada do público configura-se o acesso às distintas áreas, no mesmo piso à loja/livraria e à exposição temporária, no piso inferior ao auditório e nos pisos superiores à biblioteca e à exposição permanente. A visita não requer nenhuma ordem na circulação, o que permite que o espectador defina o seu próprio percurso, o que torna como possibilidade a visita à exposição permanente e posteriormente à exposição temporária ou vice-versa.

Os acessos verticais são conseguidos por escadas e elevador. Os acessos encontram-se no eixo central do edifício, mas através das escadas no vestíbulo também pode ser feito o acesso à biblioteca.

A circulação na sala de exposições temporárias é feita de forma linear, podendo de algum modo apresentar uma circulação em “U”, se terminar na loja. Em relação às salas de exposição permanente, a circulação também se apresenta de forma linear ou em “E” como no caso do piso 2. Esta circulação é conseguida pelos espaços que rompem o espaço expositivo, com pés-direitos que vão desde o piso 1 ao piso 3.

▪ **Formas das salas expositivas**

As formas das salas expositivas são praticamente idênticas. A sala de exposições temporárias apresenta-se como uma galeria tradicional mas com dois lados distorcidos.

As salas de exposição permanente funcionam também como amplas galerias, mas com jogos de volumes e iluminação, reutilizando a forma da galeria do século XVIII, mas trabalhando no extremo a iluminação e os volumes intercalares.

A organização das salas é uma organização feita de corredor a sala no caso da sala de exposições temporárias e de nave a sala no caso das salas de exposição permanente. A organização do espaço tanto pode ser de livre circulação; em relação ao movimento do espectador ou numa possibilidade de ver as exposições numa ordem cronológica. Neste caso depende do tipo de exposições que se exponha no museu e das suas necessidades.



Fig. 74 – Forma das salas, piso 0



Fig. 75 – Forma das salas, piso 1



Fig. 76 – Forma das salas, piso 2



Fig. 77 – Forma das salas, piso 3

#### 4.2.3.2. SALAS DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

##### ▪ Formas e dimensões das salas

A exposição foi organizada nos 400m<sup>2</sup> da zona das exposições temporárias do MACA: na sala de exposições temporárias, livraria/loja, sala polivalente e na antesala que une todos os espaços expositivos, nos diversos pisos. Os espaços onde a exposição foi exposta, apesar de apresentarem praticamente a mesma forma espacial, configuram-se com dimensões e materiais variados.

É de referir que foram utilizadas a sala polivalente e a livraria/loja pela procura de um espaço adequado para a colocação de cada obra em particular, o que surgiu a necessidade de utilizar parte destes espaços. Destaca assim que estas áreas foram desenhadas como uma determinada flexibilidade para que a

exposição possa ser prolongada para fora da sala de exposições temporárias quando for necessário.

A forma predominante das salas expositivas é a característica da galeria do século XVIII. As salas configuram-se com formas muito simples e neutras, evidenciando as características das obras. Apesar das formas neutras das salas apresentam uma iluminação trabalhada que proporcionada ambientes diversificados.

A sala de exposições temporárias apresenta uma forma retangular com dois lados distorcidos com 7,50m x 28,20m, visto nas paredes retas; a livraria/loja configura uma forma retangular com 6,30m x 15,50m; a sala polivalente desenha uma forma retangular com 6,30m x 9,25m e a antesala expõe uma forma retangular com 14,20m x 2,90m.

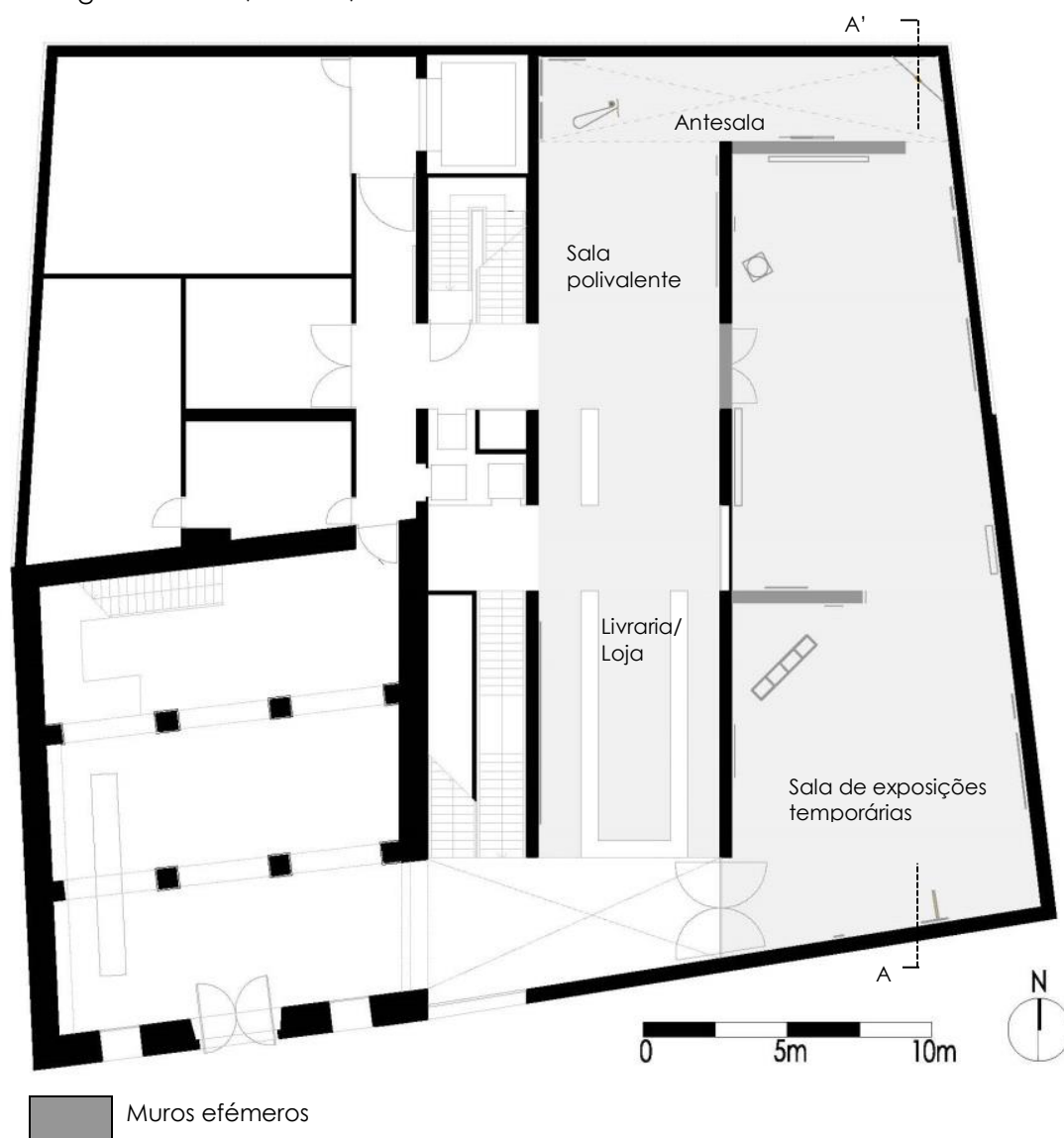


Fig. 78 – Planta piso 0, sala de exposições temporárias

Em relação ao pé-direito todas as salas apresentam-se com 3,80m à exceção da antesala que se configura com 17,30m de pé-direito, o que permite expor uma variedade de formas artísticas.

No caso da exposição foram criadas paredes efêmeras no interior da sala de exposições temporárias para criar diversos núcleos. Como a sala apresenta um comprimento considerável é possível criar um espaço expositivo baseado na criação de paredes que permitam de certo modo criar o próprio percurso ou mesmo separar as obras pelas condicionantes necessárias, como a iluminação.

#### ▪ **Materialidade**

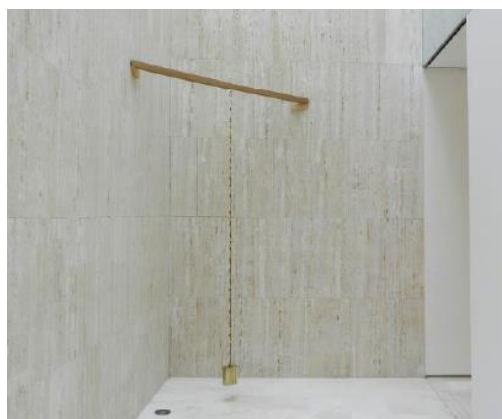
Em termos de materiais todos os espaços, à exceção da antesala, são revestidos nas paredes e nos tetos a gesso cartonado pintado a branco. A antesala é revestida a pedra travertino tipo caesar branco. As paredes efêmeras criadas são de uma estrutura metálica revestida a gesso cartonado também pintados de branco para se identificar uma unidade no espaço expositivo. Uma das paredes não chega a tocar no teto e o outro fecha por completo o espaço expositivo até ao teto.

O pavimento em todas as salas é de pedra polida com tons bege.

As salas não apresentam rodapés nem outros elementos salientes que possam impedir a colocação das peças artísticas.



**Fig. 79** – Sala de exposição temporária



**Fig. 80** – Antesala

#### ▪ **Iluminação**

A iluminação nas salas é toda ela artificial à exceção da antesala que apresenta luz natural superior, através de um lanternim, voltado a Norte.

A iluminação artificial é trabalhada através de focos de luz branca colocados no teto. O teto apresenta uma malha retangular com guias que permite a deslocação dos focos, ajustando-se a cada obra.

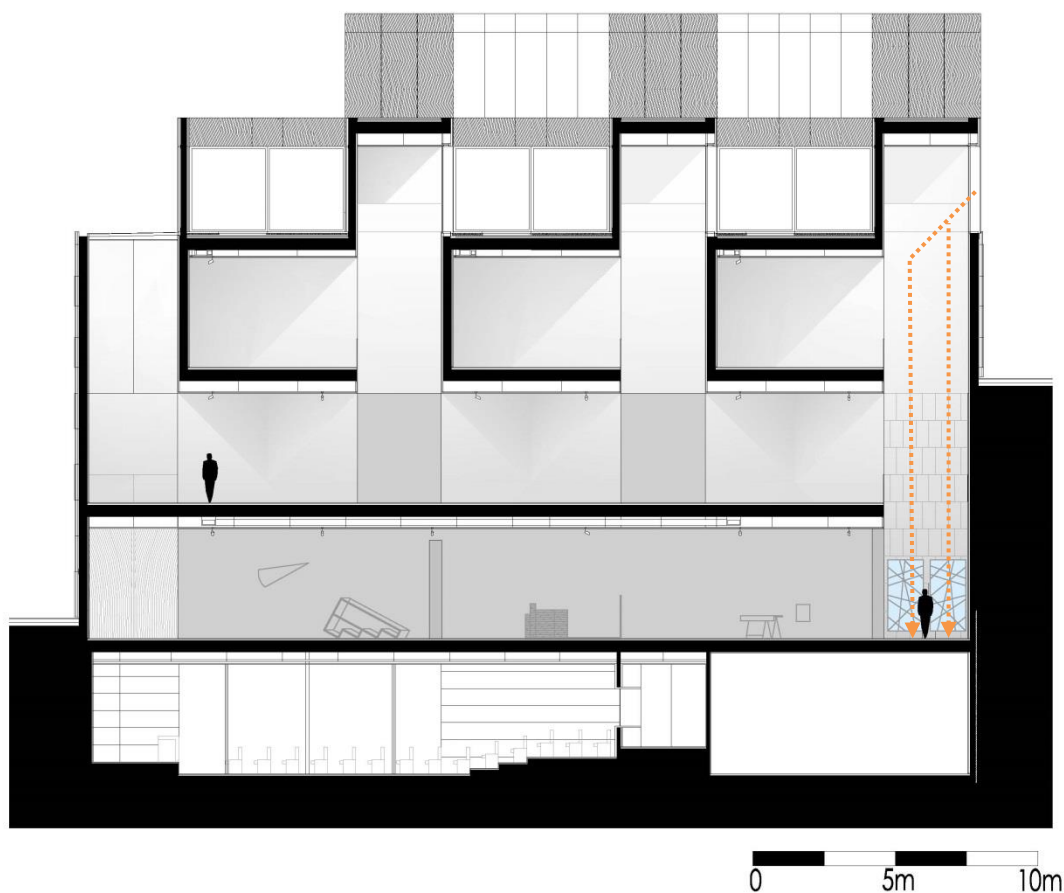


Fig. 81 – Perfil longitudinal A-A', iluminação natural superior

#### ▪ Circulação em função da distribuição do objeto

Nesta sala expositiva as pinturas e fotografias mantiveram-se ao longo das paredes e as esculturas e instalações foram colocadas ao longo do espaço.

As obras 'La estructura ha perdido su función', 'Contramundum' e 'Alma de escaramujo' são obras que foram expostas fora das paredes, isto é, foram expostas de maneira que a sua compreensão total só fosse possível com um circuito em torno das mesmas. As duas primeiras obras foram colocadas na sala das exposições temporárias, expostas com iluminação artificial. A última foi exposta na antesala para aproveitar a iluminação natural proveniente do lantermin.

A peça 'Oscillum' foi também colocada na antesala, com a incidência da iluminação natural e a monumentalidade espacial desse espaço.

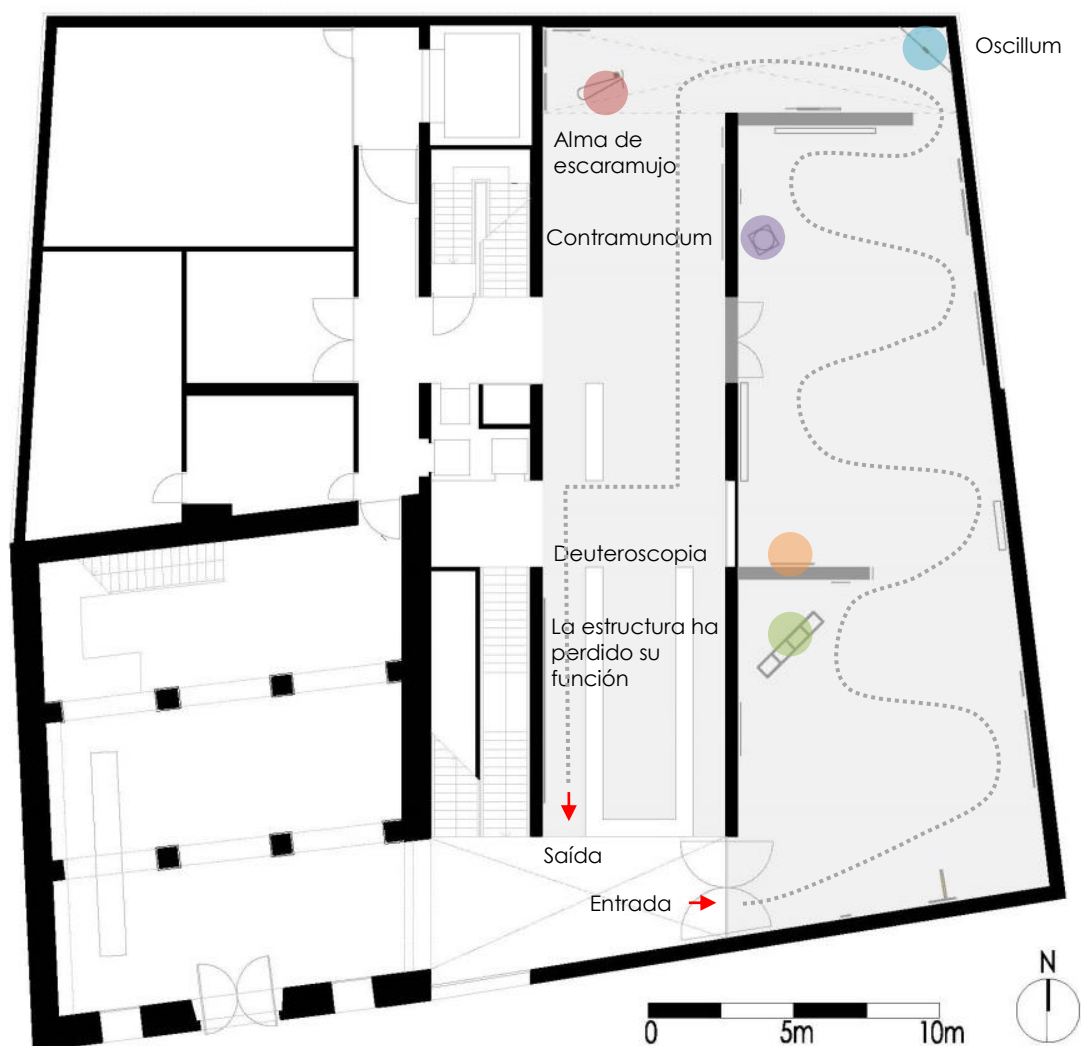


Fig. 82 – Circulação interior

O acesso para a exposição começa pela zona de acesso à sala de exposições temporárias, percorre a sala de exposições temporárias, passa na antesala, na sala polivalente e termina na livraria/loja. De certo modo o espectador segue este percurso porque a espaço expositivo é abordado desta forma, criando um itinerário. Ao mesmo tempo o percurso criado é por salas e não por obras, fazendo com que no interior da sala principal o espectador percorra o espaço da forma que desejar, criando uma liberdade de observação, possível pela colocação das paredes efêmeras.

A circulação interior não tem como atração a saída o que promove o percurso livremente. Com a colocação das paredes efêmeras e as peças artísticas a exposição apresenta um circuito sugerido e estruturado.



#### 4.2.4. QUADRO SÍNTESE

SALA DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS		MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA		
		MUSAC	CENTRO GRAÇA MORAIS	MACA
FORMAS E DIMENSÕES DAS SALAS	Área de exposição	600m <sup>2</sup>	470m <sup>2</sup>	400m <sup>2</sup>
	Forma	Reestruturação da galeria	Reestruturação da galeria (sala principal)	Galeria (sala principal)
	Dimensões	35,00m x 20,00m	13,20m x 20,30m	7,50m x 28,20m
	Pé-direito	6,00m e 16,00m	5,50m e 8,30m	3,80m e 17,30m (antesala)
	Paredes efémeras	2 núcleos e 1 parede		2 paredes
MATERIALIDADE	Paredes	Betão aparente bege	Gesso cartonado pintado a branco	Gesso cartonado pintado a branco (pedra na antesala)
	Teto	Vigas pré-fabricadas de betão	Gesso cartonado pintado a branco	Gesso cartonado pintado a branco
	Pavimento	Pedra polida cinzenta	Autonivelante cinzento-escuro	Pedra polida bege
	Paredes efémeras	Gesso cartonado pintado a bege		Gesso cartonado pintado a branco
ILUMINAÇÃO	Composição da iluminação	Artificial e natural	Artificial e natural	Artificial e natural (antesala)
	Iluminação natural	2 vãos naturais ao nível da sala (1 tapado) e 1 vão superior	4 vãos naturais ao nível da sala e 1 vão superior	1 vão natural superior (antesala)
	Iluminação artificial	Focos de luz branca no teto	Focos e lâmpadas contínuas de luz branca no teto	Focos de luz branca no teto

	<b>Possibilidades técnicas</b>	Os focos podem ser ligados ou desligados	Os focos podem ser deslocados (guia em torno do lanterim)	Os focos podem ser deslocados (malha retangular de guias)
<b>CIRCULAÇÃO EM FUNÇÃO DA DISTRIBUIÇÃO DO OBJETO</b>	<b>'La estructura ha perdido su función'</b>	Zona de iluminação natural	Zona de iluminação natural	Zona de iluminação artificial
		Sem relação com as paredes	Sem relação com as paredes	Sem relação com as paredes
	<b>'Alma de escaramujo'</b>	Zona de iluminação natural	Zona de iluminação natural	Zona de iluminação natural
		Sem relação com as paredes	Sem relação com as paredes	Sem relação com as paredes
	<b>'Contramundum'</b>	Zona de iluminação artificial	Zona de iluminação artificial	Zona de iluminação artificial
		Relação com as paredes (projeção)	Relação com as paredes (projeção)	Relação com as paredes (projeção)
	<b>'Deuteroscopia'</b>	Zona de iluminação artificial trabalhada	Zona de iluminação artificial trabalhada	Zona de iluminação artificial trabalhada
		Relação com as paredes (projeção)	Relação com as paredes (projeção)	Relação com as paredes (projeção)
		Criação de 1 núcleo efémero para a sua compreensão	Adaptação do monta-cargas para a sua compreensão	Criação de 1 muro efémero para a sua compreensão
	<b>'Oscillum'</b>	Zona artificial com escala	Zona natural com escala	Zona natural sem escala
		Relação com as paredes e teto	Relação com as paredes e teto	Relação com as paredes e teto
		Criação de 1 núcleo efémero para a sua compreensão		
	<b>Circulação interior</b>	Livre	Definida e livre (sala de exposição temporária)	Definida e livre (sala de exposição temporária)

**Fig. 83** – Quadro síntese da análise individual e comparativa

### **4.3. ANÁLISE COMPARATIVA**



#### **4.3.1. INFORMAÇÃO OBTIDA DA ANÁLISE DOCUMENTAL**



#### 4.3.1.1. PROGRAMA ARQUITETÓNICO

##### ▪ Programa funcional

No MUSAC o edifício é dividido pela área expositiva, a Este e pela área de serviços, a Oeste. A área de serviços é composta pela cafetaria, loja, biblioteca, auditório, oficina didática, zona administrativa, oficina de restauro e armazéns.

No Centro Graça Morais o programa é dividido pelos três volumes. O 1º corpo é organizado pela área de serviços no piso 0 e pela área expositiva no piso 1. O 2º corpo é composto pela área de serviços e uma pequena área expositiva. O 3º corpo é organizado pela área de serviços no piso 0 e pela área expositiva no piso 1. A área de serviços é composta pela livraria/loja, bar/cafetaria, salas de serviço educativo, gabinete administrativo, zona das oficinas, zona de receção de obras, monta-cargas e reservas de coleção.

No MACA o programa é dividido por dois volumes. O 1º corpo é constituído pela área de serviços e o 2º corpo pela área expositiva. A área de serviços é composta pelo auditório, armazéns, loja/livraria, oficina, biblioteca, zona administrativa e de direção, oficinas de trabalho e zona de registo de receção de obras.

Em ambos os museus é também perceptível a configuração de um espaço com um programa arquitetónico complexo, onde configuram serviços auxiliares como áreas para os conservadores, administrativos, lojas, restaurantes, oficinas, receção de obras e armazéns. Este modelo foi configurado no século XX como equipamento de atração de massas, das quais houve a necessidade de configurar espaços adequados às exigências do público e às características das obras artísticas, tendo em conta as necessidades de conservação e de exposição.

Em ambos os museus é evidente a separação da área expositiva da área de serviços. No MUSAC a separação é feita apenas num piso mas separando a área expositiva, a Este e a área de serviços, a Oeste. No Centro Graça Morais a separação é feita pelos pisos, nos três volumes, ou seja, no piso 0 configura-se a área de serviços e no piso 1 a área expositiva. No MACA a separação é feita pelos volumes, uma vez que no edifício de La Asegurada configura-se a área dos serviços e no novo edifício a área expositiva. Esta separação de áreas surgiu também no século XX para que o museu pudesse funcionar separadamente quando necessário e assim manter os serviços de consumo para o público quando o espaço expositivo não fosse utilizado.

Outra separação evidente é o facto de estarem completamente separadas as salas de exposição temporária das salas de exposição permanente. No MUSAC as salas são apenas para exposição temporária, mas no Centro Graça Morais e no MACA existe uma clara separação. No Centro Graça Morais é feito nos dois volumes diferentes e no MACA é feito em pisos diferentes do mesmo volume.

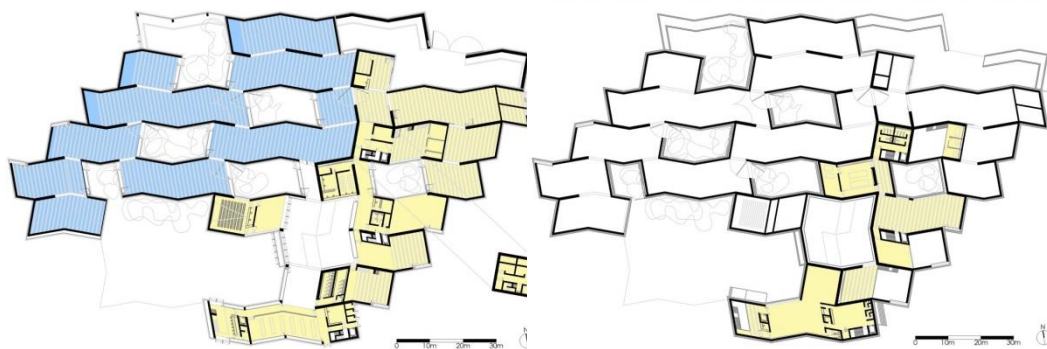


Fig. 84 – MUSAC, planta piso 0 e planta parcial

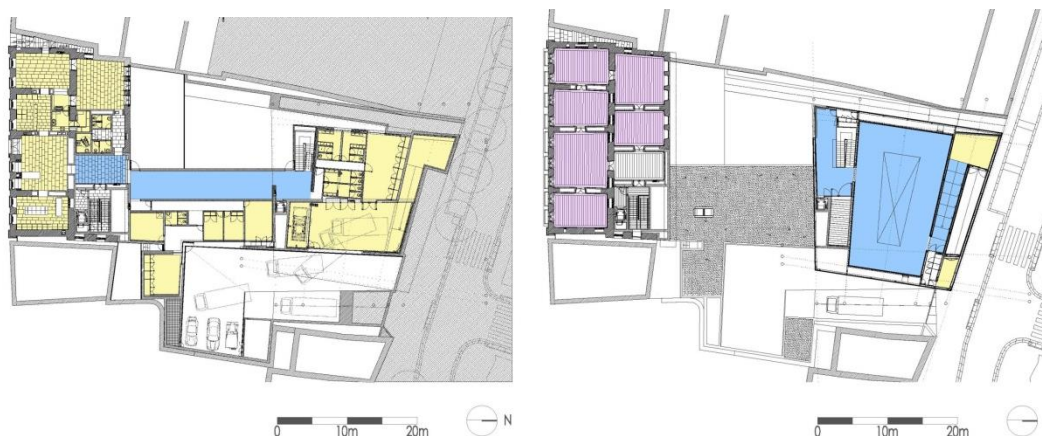
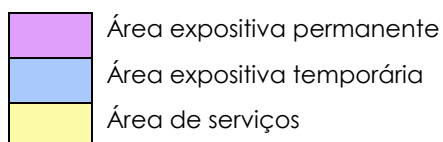


Fig. 85 – Centro Graça Morais, planta piso 0 e planta piso 1



Fig. 86 – MACA, planta piso -1, 0, 1, 2 e 3



#### ▪ Circulação entre espaços

No MUSAC a circulação na área expositiva é realizada de uma forma contínua, entre galerias quebradas, que se alternam entre pátios. Apesar de existir um

possível percurso entre as cinco salas de exposição o espectador pode escolher o seu próprio percurso. A circulação na área de serviços é feita num sentido, dando acesso do vestíbulo aos restantes serviços.

No Centro Graça Morais a circulação pode ser feita de dois sentidos. O público tanto pode ter acesso às salas de exposição permanente ou à sala de exposições temporárias. No caso do acesso ser feito pela exposição permanente, a circulação interior do primeiro volume apresenta-se como uma circulação em "U", tanto no piso 0 como no piso 1. Na zona do corredor a circulação é linear. Na sala de exposição temporária a circulação é livre mas intuitiva e o percurso termina com a rampa que dá acesso à receção do público num sentido linear. No caso do acesso ser feito diretamente pela exposição temporária o percurso e as circulações são de forma inversa.

No MACA a visita não requer nenhuma ordem na circulação, o que permite que o espectador defina o seu próprio percurso. O que possibilita primeiro visitar a exposição permanente e posteriormente a exposição temporária ou vice-versa. A circulação na sala de exposições temporárias é feita de forma linear ou em "U". A circulação nas salas de exposição permanente também se apresenta de forma linear ou em "E" como no caso do piso 2.

Como existe uma clara separação entre a área expositiva e a área de serviços nos museus não existe um percurso pré-definido, podendo o espectador fazer o recorrido que desejar. Esta possibilidade permite que o espectador possa usufruir dos espaços no percurso que entender. Enquanto no MUSAC a circulação na área expositiva é livre, dependentemente sempre de cada exposição, no MACA e no Centro Graça Morais o percurso é bastante evidente. De certo modo este percurso é radicalizado pela iluminação e pelas formas do espaço expositivo que evidenciam um itinerário.

#### ▪ **Formas das salas expositivas**

A forma das salas expositivas, nos três museus, configura-se com diferentes características.

No MUSAC todas as salas expositivas apresentam a mesma forma, como uma reestruturação radical da galeria do século XVIII. As salas quebradas configuram espaços até 16m de altura onde cada sala constrói um espaço contínuo, mas diferenciado espacialmente, que se abre às outras salas e pátios expositivos.

No Centro Graça Morais as formas das salas de exposição variam conforme cada volume. No primeiro volume as salas estão organizadas em forma de

galerias. No segundo volume apenas existem corredores de ligação entre a exposição permanente e a exposição temporária. No terceiro volume a sala de exposições temporárias está espacialmente organizada como uma nave onde apresenta uma reestruturação da galeria do século XVIII, uma vez que aplica a alta tecnologia no desenho da sala, como o caso da configuração do lanternim.

No MACA as formas das salas expositivas são praticamente idênticas. A sala de exposições temporárias apresenta-se como uma galeria tradicional mas radicaliza o volume com duas das paredes distorcidas. As salas de exposição permanente funcionam também como amplas galerias, mas com jogos de volumes e iluminação, reutilizando a forma da galeria do século XVIII, mas trabalhando no extremo a iluminação e os volumes intercalares.

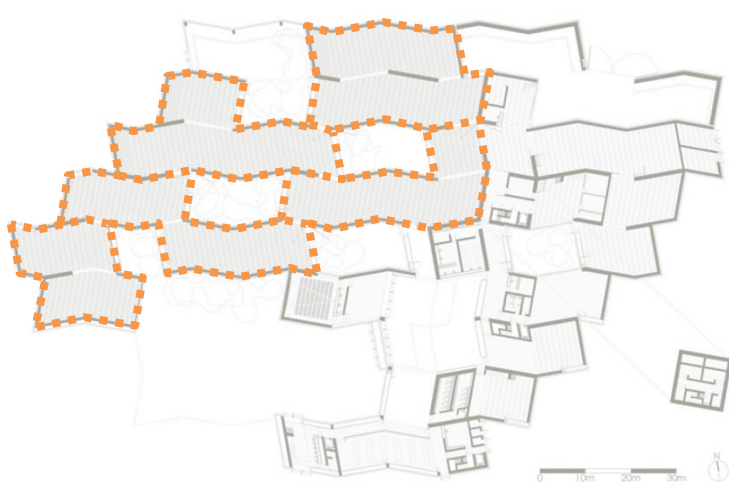


Fig. 87 – MUSAC, salas

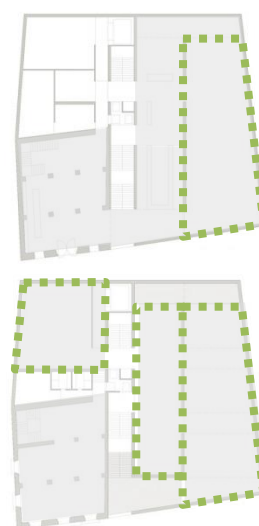


Fig. 88 – Centro Graça Morais, salas



Fig. 89 – MACA, salas

- Galeria tradicional
- Galeria radicalizada

Em ambos os casos é evidente o desenho da forma da galeria, mas no MUSAC é trabalhado como uma forma oposta, evidente no próprio desenho quebrado mas também nas dimensões, uma vez que perde totalmente a escala da galeria tradicional. Em relação aos outros museus as salas configuram-se tendo em conta a relação da escala na sala.

Em termos da organização das salas é evidente a diferença entre os três equipamentos. No MUSAC a organização é feita de sala a sala. No Centro Graça Morais a organização é de sala a sala nas salas de exposição permanente e de corredor a sala nas salas de exposições temporárias. No MACA a organização é de corredor a sala, nas salas de exposições temporárias e de nave a sala, nas salas de exposição permanente. Estas organizações das salas já eram utilizadas no século XVII, mostrando a sua adaptação ao museu na atualidade.

Em relação à organização do espaço em ambos os museus este pode ser de livre circulação, em relação ao movimento do espetador ou numa possibilidade de ver as exposições numa ordem cronológica. Neste último caso depende do tipo de exposições que se exponha no museu e das suas necessidades. A exceção acontece no 2º volume do Centro Graça Morais onde a organização do espaço é maioritariamente numa ordem linear.

#### 4.3.1.2. SALAS DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

- **Formas e dimensões das salas**

A exposição Ideias K foi exposta em três salas expositivas com diversas características.

No MUSAC a exposição foi exposta na sala expositiva 2 com uma área de 600m<sup>2</sup>.

No Centro Graça Morais foi exposta em todas as áreas dedicadas à exposição temporária com uma área de 470m<sup>2</sup>.

No MACA a exposição foi organizada nos 400m<sup>2</sup> da zona das exposições temporárias.

As áreas da exposição evidenciam a do MUSAC como a sala expositiva maior, com uma grande diferença em relação às outras salas. No Centro Graça Morais e no MACA a diferença entre áreas é reduzida, mas as salas de exposição temporárias, com 250m<sup>2</sup> cada uma, não foram suficientes para expor toda a coleção, o que tornou necessário expor noutras áreas, mas igualmente dedicadas às exposições temporárias.

A forma espacial das salas expositivas, no MUSAC e no Centro Graças Morais, configura-se como uma reestruturação da galeria do século XVIII. No caso do MUSAC de forma mais radical. Esta nova espacialidade procura a adaptação às características da arte contemporânea e na definição da nova relação entre arte e arquitetura. No MACA a forma predominante das salas expositivas é da galeria do século XVIII, com formas simples e neutras.

Contrapondo as dimensões das salas de exposição temporárias verificasse que a sala do MUSAC tem 35,00m x 20,00m no comprimento máximo, com pé-direito de 6,00m e 16,00m. No caso do Centro Graça Morais tem 13,20m x 20,30m e com pés-direitos de 5,50m e 8,30m. No MACA a sala configura-se com 7,50m x 28,20m e o pé-direito com 3,80m, excetua-se a antesala, que tem um pé-direito de 17,30m, o que permite expor obras de maior dimensão.

Verificasse que a sala de exposições do MUSAC é de maior dimensão o que possibilita expor a mesma coleção num mesmo espaço e não é necessário o uso de outras zonas para a exposição. Em contrapartida o uso de diferentes espaços para a exposição permite criar um percurso definido pela arquitetura e as peças não se perdem na monumentalidade do edifício.

A sala que apresenta maior pé-direito é a do MACA mas na sala anexada à sala principal. No MUSAC e o Centro Graça Morais a sala apresenta dois níveis de pé-direito. Com a variedade de alturas na mesma sala expositiva é possível expor a diversidade de formas artísticas num mesmo espaço, evitando que a exposição seja separada pelos diferentes espaços do museu.

No MUSAC e no MACA foram criados núcleos efémeros no primeiro caso e paredes no segundo caso. Os núcleos criados pretendiam configurar espaços arquitetónicos dentro da própria arquitetura do museu e as paredes reduzirem o campo de visão da exposição. É de referir que em termos de escala o MUSAC apresenta a única sala expositiva capaz de criar núcleos efémeros no seu interior. Todas as outras salas são demasiado reduzidas para criar esses volumes. A única exceção poderia ser na nave do Centro Graça Morais, mas teria que ser um núcleo reduzido. Em ambas as salas é possível colocar paredes efémeras para uma exposição em particular, como foi feito no MUSAC e no MACA.



Fig. 90 – MUSAC, planta sala expositiva

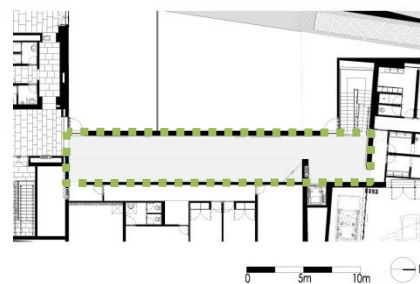


Fig. 91 – Centro Graça Morais, planta sala expositiva piso 0

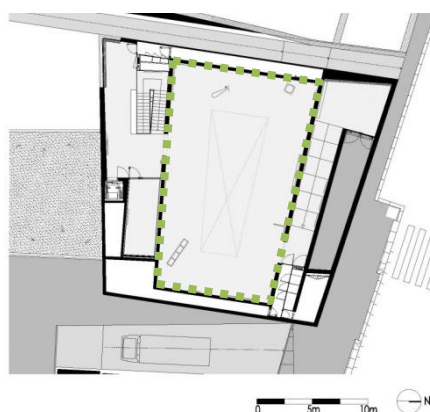


Fig. 92 – Centro Graça Morais, planta sala expositiva piso 1

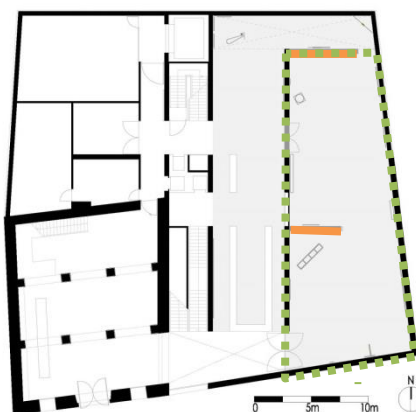


Fig. 93 – MACA, planta sala expositiva

- Sala temporária principal
- Núcleo e paredes efêmeras

#### ▪ Materialidade

Em relação aos materiais empregados nas salas expositivas ambos se configuram com tons neutros e texturas simples ou inexistentes o que permite a adaptação a qualquer tipo de obra.

Todas as salas expositivas configuram as suas paredes e tetos com gesso cartonado pintado a branco à exceção do MUSAC que apresenta as paredes em betão aparente em tons bege e no teto são deixadas à vista as vigas pré-fabricadas de betão. As paredes do MUSAC apresentam uma textura simétrica mas não causam impacto na observação da obra.

No MACA, na antesala, as paredes são revestidas a pedra travertino tipo caesar branco, o que destaca esta área não só pela materialidade mas também pelo uso da iluminação natural num espaço monumental.

No MUSAC e no MACA os núcleos efêmeros criados no primeiro caso e as paredes no segundo caso são de gesso cartonado no mesmo tom que as paredes, bege e branco respetivamente. Neste caso verifica-se uma uniformidade entre o espaço arquitetónico e o espaço expositivo.

Em relação aos pavimentos as salas apresentam-se com pedra polida à exceção do Centro Graça Morais que configura o pavimento em autonivelante cinzento-escuro. No MUSAC o pavimento é em tons cinzentos e no MACA em tons beges. A utilização predominante de pedra referencia a preocupação da deslocação das peças pelo piso, destacando a necessidade de um piso de fácil manutenção.

Em ambas as salas não se apresentam rodapés nem outros elementos salientes que possam impedir a colocação das peças artísticas.

#### ▪ **Iluminação**

A iluminação nas três salas expositivas é trabalhada tanto com iluminação natural como artificial. Mas enquanto em todas as salas expositivas a iluminação é trabalhada em conjunto, nas salas expositivas do MACA apenas existe iluminação artificial e a iluminação natural é apenas utilizada na antesala.

No MUSAC e no MACA foram colocados elementos em janelas ou criadas paredes para que a iluminação natural não fosse utilizada ou fosse reduzida no espaço expositivo. No Centro Graça Morais toda a iluminação natural foi aproveitada para a exposição.

Ambas as salas trabalham a iluminação natural através de lanternins ou janelas colocadas em zonas estratégicas da sala.

Em relação à iluminação artificial em ambos os museus é trabalhada por focos colocados no teto. No MUSAC os focos estão dissimulados entre as vigas do teto, onde os mesmos podem ser ligados ou desligados conforme seja necessário para cada exposição. No volume interior efémero a iluminação é feita através de iluminação artificial, mas configura-se de forma uniforme e constante por todo o teto, o que faz com que pareça natural.

No Centro Graça Morais a iluminação é conseguida através de focos organizados em torno do lanternim. A colocação de uma guia permite a deslocação dos focos, ajustando-se a cada peça em particular. Nos corredores da exposição temporária a iluminação artificial é trabalhada com um eixo

central, com lâmpadas contínuas. De certo modo estes elementos definem um percurso a seguir.

No MACA é apresentada numa malha retangular com guias que permite a deslocação dos focos.

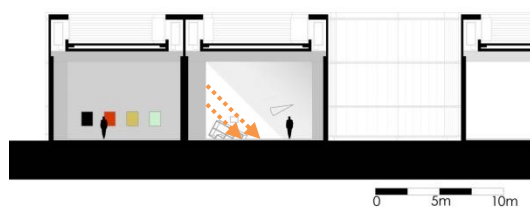


Fig. 94 – MUSAC, iluminação natural

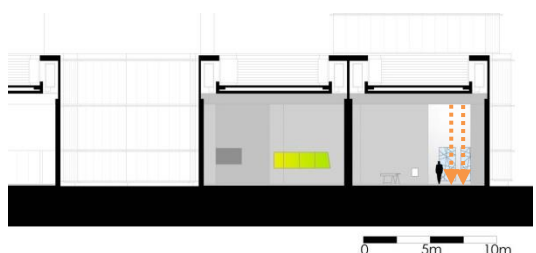


Fig. 95 – MUSAC, iluminação natural

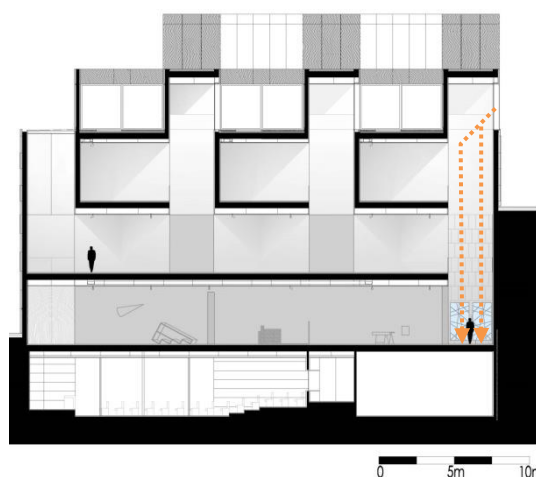


Fig. 96 – MACA, iluminação natural

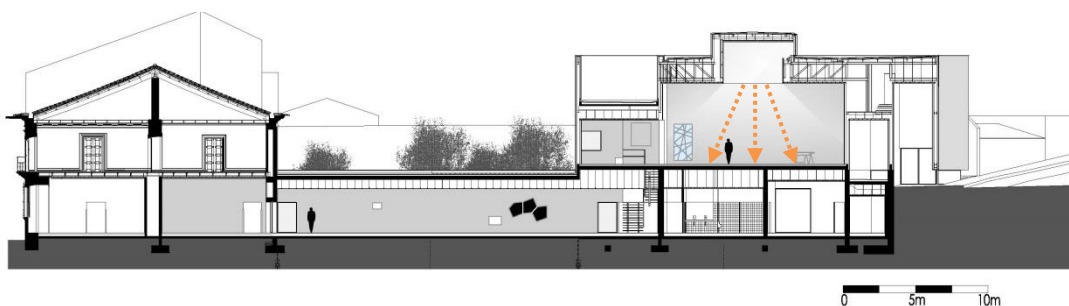


Fig. 97 – Centro Graça Morais, iluminação natural

#### ▪ Circulação em função da distribuição do objeto

Em todas as salas é apresentada a mesma lógica de expor os objetos artísticos. Os objetos como pinturas, fotografias e vídeos foram colocados ao longo das paredes. Outros objetos, como esculturas e instalações, foram colocados ao longo do espaço, numa procura da interação com o espetador.

Na totalidade das salas expositivas obras como 'La estructura ha perdido su función', 'Alma de escaramujo' e 'Contramundum' são as obras que interagem com o espaço e procuram uma colocação determinante para a sua compressão com um circuito em torno das mesmas. No MUSAC e no Centro Graça Morais as duas primeiras obras foram colocadas em pontos estratégicos, tendo sido expostas nas zonas cruciais de iluminação natural. No MACA a primeira foi colocada na zona de iluminação artificial enquanto a segunda

continuou numa zona natural. Em relação a 'Contramundum', em ambas as salas a peça foi colocada num espaço com iluminação artificial, uma vez que é uma peça que requer iluminação trabalhada pela sua projeção.

Em relação à obra 'Deuteroscopia' foi exposta em zonas sem iluminação em ambas as salas expositivas. No MUSAC foi exposta no núcleo efémero, no Centro Graça Morais foi colocado no monta-cargas, transformando-o num espaço expositivo e no MACA a obra foi colocada na zona mais escura, o que foi conseguido através da colocação de paredes efémeras no interior da sala expositiva principal.

A obra 'Oscillum' foi exposta em zonas que definissem um espaço com uma escala humana real, como no MUSAC e no Centro Graça Morais. A exceção acontece no MACA onde a obra é colocada na zona de maior pé-direito, com a incidência da iluminação natural e da monumentalidade espacial dessa sala. Nas primeiras salas expositivas o objeto é exposto no núcleo efémero interior e no corredor, o que revela uma preocupação das peças para não serem desvalorizadas numa monumentalidade arquitetónica.

A circulação no MUSAC configura-se num modo fluido e livre. O que permite que o espetador decida quais as peças que requerem uma observação detalhada ou qual o percurso a seguir. Apesar dessa liberdade visual existe um percurso evidente, criado pela colocação das peças artísticas e pelos núcleos efémeros.

O espetador, no Centro Graça Morais segue um itinerário. Este percurso é rigoroso e definido em todos os espaços à exceção da sala de exposições temporárias onde a sua ampla galeria permite que o espetador percorra o espaço da forma que desejar. As outras áreas são mais rigorosas uma vez que são espaços de ligação e não estão desenhados com tanta flexibilidade espacial como a nave. Ao mesmo tempo mostra a flexibilidade que os espaços aportam para que a exposição possa ser colocada em várias zonas.

No MACA o espetador segue um percurso porque a espaço expositivo é abordado desta forma, criando um itinerário. Ao mesmo tempo o percurso criado é por salas e não por obras, fazendo com que no interior de cada sala o espetador percorra o espaço da forma que desejar.

No MUSAC a atração da saída define o percurso, enquanto no Centro Graça Morais e no MACA já não acontece o mesmo uma vez que em nenhum momento se vê o fim da exposição. Enquanto no primeiro caso a atração da saída ajuda o percurso, no segundo caso promove o percurso.

Em relação ao percurso interior ambos apresentam um circuito estruturado à exceção da nave principal do Centro Graça Morais onde o percurso é sugerido, visto que o espectador conhece o fim da exposição.

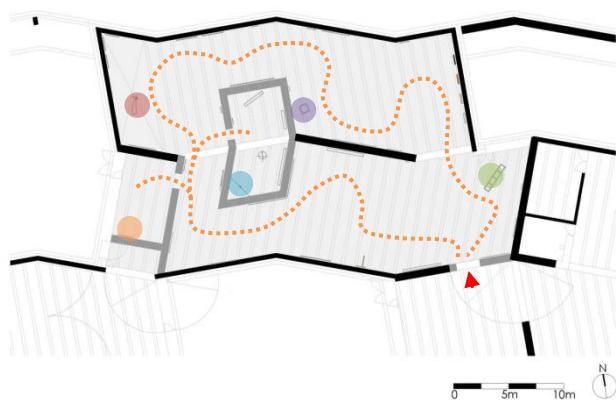


Fig. 98 – MUSAC, circulação

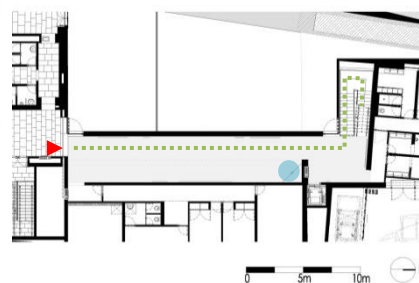


Fig. 99 – Centro Graça Morais, circulação piso 0

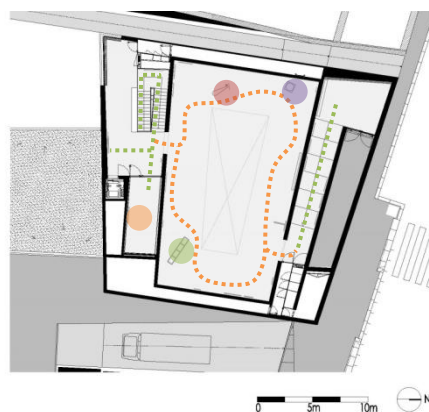


Fig. 100 – Centro Graça Morais, circulação piso 1



Fig. 101 – MACA, circulação

----- Circulação linear

----- Circulação livre

- Alma de escaramujo
- Deuteroscopia
- Contramundum
- Oscillum
- La estructura ha perdido su función



#### **4.3.2. INFORMAÇÃO OBTIDA DAS ENTREVISTAS**

Entrevistas a Henrique Silva, Marta Almeida, Emilio Tuñón e Fernando Sinaga



#### 4.3.2.1. PROGRAMA ARQUITETÓNICO

Este indicador na análise individual dos estudos de caso foi analisado conforme o programa funcional, circulação entre espaços e a forma das salas expositivas. Neste capítulo a análise é feita relativamente às formas das salas expositivas de uma forma geral, uma vez que as entrevistas foram de encontro a este indicador. Para esta análise são comparadas as entrevistas feitas a Henrique Silva, Marta Almeida e Emilio Tuñón. No caso de Marta Almeida é referido o caso particular do Museu de Serralves no Porto. Estas contribuições servem para fundamentar toda a análise dos estudos de caso e constatar as características das salas expositivas dos museus de arte contemporânea.

Numa primeira análise geral é abordada a relação da obra com o espaço, seleção das obras e a organização das peças na sala expositiva. Relativamente às formas das salas expositivas são abordados as características das salas, condições técnicas, iluminação, paredes efémeras e circulação.

Na necessidade da exposição criar uma relação com o espaço arquitetónico Marta Almeida destaca, relativamente ao Museu de Serralves, que *"...nós aqui temos conseguido fazer um equilíbrio bastante bem feito. É claro que às vezes temos algumas dificuldades"*. Essas dificuldades surgem pelas diferentes necessidades de cada exposição, contrapondo o caso de duas exposições. *"Nós estamos agora a montar (...) vídeos e temos que encerrar janelas, principalmente para não entrar a luz. Há de certa forma uma dificuldade grande em ter que fechar todas as janelas. (...) (Em contrapartida outros artistas conseguiram) expor com todas as janelas abertas"*. Marta Almeida afirma que essa adaptação ao espaço é conseguida em conjunto com o comissário e o artista. *"Há esse estudo da parte da equipa do museu e um trabalho colaboratorial que existe com o artista em adaptar a exposição aos espaços"*. Refere também que esse trabalho de colaboração é conseguido uma vez que *"há sempre um grau muito forte quer com o comissário convidado ou com o artista"*. A relação do espaço com a obra está relacionada com as características das obras e as condicionantes que o artista ou o comissário estabelece.

Relativamente à seleção das obras para a montagem de uma exposição Marta Almeida afirma que essas condições são dependentes das condições técnicas de cada museu, necessitando de um grande estudo. Destaca o facto do museu de Serralves ter medidas amplas. *"...Temos um monta-cargas de 4m de largura por 3m de profundidade. Portanto é um monta-cargas muito grande. As salas de*

*exposição também são grandes. Temos um corredor com 15m de largura".* Nestas referências percebe-se que em espaços amplos é possível circular obras de grandes dimensões, fazendo com que praticamente qualquer obra possa ser exposta.

Em relação às preocupações da colocação das obras no projeto expositivo Marta Almeida refere que *"é conforme cada exposição, depende do que se quer destacar de cada obra"*. Refere o facto de uma exposição em particular de desenho que *"...apesar de ser uma retrospectiva não estava organizada cronologicamente. Mas houve uma preocupação no museu a organizar a exposição de uma forma que as pessoas pudessem usufruir, ver e entender melhor a obra do artista. No fundo foram criados núcleos, em que as obras tinham realmente afinidades umas com as outras"*. A organização das peças artísticas está ligada à necessidade de cada exposição, necessitando de utilizar critérios para que as obras sejam entendidas pelos espetadores. *"É muito difícil arranjar um padrão. E é isso que também é bom vermos num museu, um museu vivo que experimenta e faz coisas sempre novas, por tanto há criatividade"*. Marta Almeida destaca que não existe um padrão pré-definido para a distribuição das peças mas que é isso que faz com que os museus se tornem espaços dinâmicos.

Abordando as necessidades espaciais arquitetónicas das salas expositivas Marta Almeida refere que *"o que é essencial num espaço de exposição é ter uma galeria ampla"*. Relembra a necessidade dos acessos serem amplos para poder circular qualquer tipo de obra *"...as entradas têm que ser de facto com umas dimensões diria de 3m, 3m e meio. Tem que se pensar sempre com alguma abertura quer para a obra pequena como a grande poderem circular"*. Fundamenta ainda as condições técnicas necessárias para a conservação das obras, como a existência de ar condicionado. *"É fundamental haver um controlo quer de luz quer de temperatura"*. As condições técnicas da sala determinam a colocação do objeto artístico para a sua conservação e observação.

Em termos de iluminação Marta Almeida foca a necessidade de criar um espaço flexível, comentando o caso do Museu de Serralves. *"Em termos de luz nos também temos salas que estão equipadas com cortinas, ou cortinas blackout para cortar o sol. É importante ter uma sala versátil. Também não é ter uma sala às escuras porque há obras que realmente se vêm com luz natural"*. Refere que a sala expositiva deve possibilitar uma iluminação adequada a cada

exposição. Comprovando a ideia de um espaço com a existência dos dois tipos de iluminação Emilio Tuñón refere que *"los curadores de arte contemporáneo, en general, reclaman que las salas no tengan luz natural. Les gustan las cajas negras como escenarios donde instalan sus exposiciones. Sin embargo, desde el punto de vista de la arquitectura, las salas debían tener luz natural, puntualmente, con un carácter de referencia espacial con el exterior, para que los visitantes disfrutaran más naturalmente del espacio"*. O mesmo refere Henrique Silva, onde contrapõe a utilidade da iluminação artificial com a iluminação natural. Em relação à iluminação artificial afirma que o seu manuseamento é mais fácil, uma vez que dependentemente de cada peça artística a iluminação é ajustada às necessidades de observar o objeto. Em relação à iluminação natural refere as suas possibilidades técnicas, mas não deixa de destacar as preocupações necessárias, como o controlo das condições técnicas para não danificar as peças. O artista destaca ainda a possibilidade da obra variar de tonalidades, referindo as medidas de cor Kelvin. A sala expositiva pode criar espaços que aconchegam e relaxam com cores mais frias e espaços que estimulam com cores mais quentes. Estas possibilidades da iluminação natural criam diferentes sensações nos espetadores das obras de arte contemporânea.

Marta Almeida refere ainda que a sala expositiva deveria permitir definir paredes efémeras interiores. *"A sala deve ter um espaço livre para se quisermos criar um pequeno muro ou uma arquitetura de interiores"*. Relativamente à necessidade de criar uma arquitetura de interiores Emilio Tuñón também destaca a importância de uma sala versátil. *"Las salas debían de ser espacios muy flexibles y bien equipadas, capaces de ser divididas para exposiciones de tamaño menor, o unidas para grandes exposiciones"*. Marta Almeida destaca por último a importância da circulação na exposição, mas que a mesma pode ser aberta e livre. *"Isso depende agora da encomenda. É tudo uma coisa versátil. Depende um bocadinho da exposição que tem"*. Ambos destacam a necessidade de uma sala flexível tanto para a circulação como para definir paredes efémeras no seu interior.

Ambos os informantes revelaram a necessidade de um espaço flexível que se adapte às necessidades de cada exposição. Defendem um espaço amplo em que seja possível intervir no seu interior, de acordo com as características que se pretendem para expor cada peça artística, como se confirma nas salas do MUSAC e do MACA. Como elemento fundamental do espaço expositivo ambos referem a necessidade de uma combinação da iluminação natural com a

artificial, para garantir qualidades diversas na contemplação das exposições, o que se verifica nas salas de exposição temporárias do MUSAC e do Centro Graça Morais.

#### 4.3.2.2. SALAS DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Neste capítulo é analisada a entrevista a Fernando Sinaga, fazendo uma análise comparativa das salas de exposição dos três museus dos estudos de caso e a entrevista a Emilio Tuñón que referencia as características concretas da sala expositiva do MUSAC.

##### ▪ Formas e dimensões das salas

As salas expositivas do MUSAC, Centro Graça Morais e do MACA apresentam-se com formas muito variadas, como já foi verificado na análise individual dos estudos de caso.

O artista Fernando Sinaga referencia a intervenção no espaço expositivo realizada no MUSAC, onde destaca as características arquitetónicas da sala. *"...La decisión más importante que adoptamos fue la de dejar a la vista la arquitectura original de Tuñón y Mansilla del MUSAC y renunciar a panelar las salas"*. O projeto expositivo no MUSAC teve com base a própria envolvente arquitetónica como fator importante para a perceção dos objetos.

No projeto expositivo Fernando Sinaga afirma que houve a necessidade de criar núcleos efémeros, para a colocação de obras específicas. *"...Solo exigimos que era necesario crear una sala que articulara la cabeza del muro central de hormigón creando un solo espacio aislado del resto del recorrido aunque acorde con la estructura del edificio"*. Fernando Sinaga refere que a preocupação desse núcleo era que mantivesse as características arquitetónicas da sala expositiva, mas na evidência de uma nova materialidade, pela distinção do efémero e do permanente.

*"Hicimos ese espacio siguiendo el trazado de la planta y el espigado del techo, tratando así de evitar cerrar el recorrido general de las salas. Nos parecía que mostrar la dureza de la arquitectura de hormigón era una decisión acertada ya que queríamos dejar el cuerpo original del museo al descubierto, permitiendo que la luz natural y las alturas se mostraran tal como fueron pensadas"*.

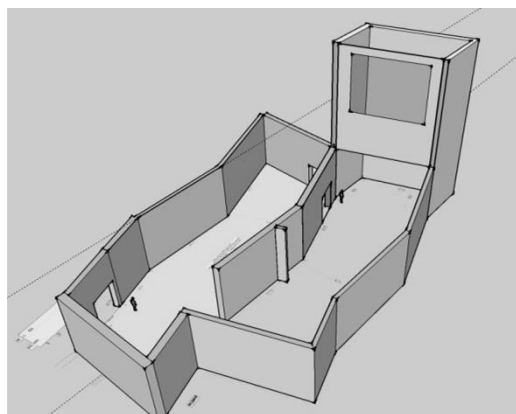
Fernando Sinaga destaca ainda que o outro núcleo efémero, na zona lateral, foi criado para expor a obra 'Deuteroscopia'. *"...Solo fue necesario crear una*

nueva sala para la instalación lumínica *Deuteroscopia* y utilizar el espacio anexo desde donde proyectar el vídeo *Venit hora*". O projeto expositivo da exposição criou a necessidade de definir esses núcleos efêmeros nas salas, como aconteceu no MUSAC e no MACA, ou adaptar espaços como no Centro Graça Morais.

Sinaga afirma que a exposição não depende apenas da arquitetura mas sim do projeto expositivo que trabalha como conector entre arte e arquitetura. "*Una exposición no depende solamente de la eficacia de la arquitectura, -que en el caso del Musac no facilita demasiado las cosas por su excesiva altura y escalapues es una operación más compleja donde deben de revelarse poéticas*". O artista destaca que a sala do MUSAC apresenta-se com demasiada monumentalidade, o que torna mais difícil a relação da obra com o espaço.



**Fig. 102** – Estudo da distribuição das peças em planta, no MUSAC



**Fig. 103** – Estudo das paredes efêmeras em volumetria, no MUSAC

Em relação à forma que apresenta um melhor funcionamento das salas expositivas Fernando Sinaga refere que "*Una arquitectura adecuada para el arte contemporáneo no existe, ni tampoco una normativa, -la historia de las exposiciones del siglo XX lo demuestra-, aunque he de decir que la mejor arquitectura es la que permite crear una poética del espacio*". Mas de certo modo evidencia que um espaço leve, neutro e com luz, ou o contrário, será o espaço adequado para a arte contemporânea. "*Un vacío significativo lleno de levedad, neutralidad y luz. Una causalidad que te permita concentrarte en la obra sin interferencias ni ruidos. Aunque dicho esto, he de decir también lo contrario, ya que el arte puede actuar en cualquier lugar*". O artista afirma que a arte contemporânea não apresenta um padrão de arquitetura museográfica, uma vez que esta é inconstante e as suas próprias características tendem a que se adapte a cada sala expositiva.

Analisando a opinião do arquiteto Emilio Tuñón, este destaca que *"La diversidad de las obras, exposiciones y eventos, condicionó el carácter de las salas"*. O arquiteto refere que as características variadas da arte contemporânea como os novos eventos criados no museu condicionaram o desenho das salas expositivas. O arquiteto revela que o projeto do MUSAC foi pensado nessa variedade de formas e condições de expor a arte contemporânea.

▪ **Materialidade**

Os materiais do espaço arquitetónico das salas expositivas do MUSAC, Centro Graça Morais e do MACA apresentam-se com tonalidades, texturas e materiais diferentes.

Em relação aos materiais, vários autores configuram as suas próprias ideologias. *"Este asunto de los materiales no deja de sorprenderme pues uno cree que el cubo blanco es lo mejor y que el espacio pintado es mejor que otro más tectónico y luego no es así..."*. Fernando Sinaga refere que não existe um padrão para a materialidade da sala expositiva, como se verifica nos estudos de caso.

Sinaga refere ainda que o MUSAC, com paredes de betão que cria um espaço árido, com um ar de bunker, revela-se como um espaço de interesse para a sua obra. *"...El muro de hormigón de León, daba al espacio una dureza, sequedad de gran interés para mi obra"*. Mas em contrapartida, o cimento encofrado, apresenta dificuldades técnicas para a montagem das peças artísticas. *"El cemento es incómodo para los montajes, y es inexacto e impreciso para una obra que exige mucha precisión técnica. Desde luego en estos espacios se trabaja el doble y los problemas son mayores que trabajando sobre muros que pueden repararse mejor al terminar el montaje"*. O artista evidencia que a sala ao ser de material de fácil reparação torna o trabalho técnico mais fácil, na montagem e na desmontagem da exposição.

A diferenciação dos materiais adequados para a arte contemporânea pós-minimalista não apresenta um modelo a usar, uma vez que a perceção de uma obra pode ser melhor com o uso de determinados materiais e em contrapartida pode não ser o mais adequado para outras obras.

*"...La pieza Putrefactio que fue expuesta en las tres exposiciones obtuvo su mejor registro en Braganza; en el caso de Contramundum puedo decir que el mejor resultado de esta pieza se obtuvo también en Braganza, pero he de decir que en Alicante conseguimos*

también un excelente resultado con la puesta en escena de esta misma obra. Sin embargo, la pieza *Deuteroscopia* (6 cristales estriados) fue montada de forma inmejorable en el Musac y la obra *Sobre el destino* se reveló en Alicante de forma inesperada, al igual que *Oscillum*. En el caso de *Synesthésie* fue una pieza que tuvo buenos registros en todos los casos, al igual que la obra *Spaesamento*".



**Fig. 104** – ‘Putrefactio’ à direita e ‘Contramundum’ à esquerda, no Centro Graça Morais



**Fig.105** – ‘Contramundum’ à direita e ‘Deuteroscopia’ à esquerda, no MACA



**Fig. 106** – ‘Deuteroscopia’, no MUSAC



**Fig. 107** – ‘Sobre el destino’ à direita e ‘Oscillum’ à esquerda, no MACA

O artista Sinaga destaca que a mesma obra, em diferentes entornos espaciais, apresenta uma configuração diferente e uma percepção variada. A percepção das obras tem como fatores a escala do edifício, iluminação e materiais, empregados. “Sin duda alguna, las escalas de los edificios, los materiales usados, la luz natural y los suelos aportan nuevas percepciones”. Sinaga referencia o MACA, onde a sala expositiva está configurada com uma iluminação artificial imperfeita. “Un ejemplo muy claro se vio en Alicante, donde tuvimos que luchar contra una iluminación artificial deficiente...”. Mas afirma que a própria materialidade da sala provocou uma maior relação entre as peças expostas.

"...Pero sin embargo cuando montamos la pieza lumínica *Deuteroscopia* nos encontramos que el suelo de mármol blanco reflejaba la pieza creando un duplicación espacial insólita y que ese efecto convivía perfectamente con *Contramundum*, creando un espacio interrelacionado irrepetible". A relação dos objetos com o espaço é conseguida através da materialidade e da iluminação da sala.

Em termos de materiais podemos concluir que a arte contemporânea pós-minimalista tende a procurar a sua relação com o espaço, independentemente dos materiais utilizados. Apesar da variedade de materiais, os mais adequados serão aqueles que consigam favorecer as peças artísticas e não atrair a leitura para a materialidade das salas. Ao mesmo tempo, deve ter a preocupação de ser versátil para a colocação dos objetos e de um fácil processo técnico.

Comentando a opinião de Emilio Tuñón, este refere que "*El hormigón blanco, de paredes y techos, y el pavimento industrial continuo, en los suelos, trataban de establecer un marco neutro donde las obras de arte y los eventos se instalaran fácilmente*". O uso de materiais neutros, no MUSAC, evidencia a neutralidade da arquitetura interior para o favorecimento da exposição e a sua adaptação a qualquer obra.

#### ▪ Iluminação

Em relação às salas expositivas do MUSAC, Centro Graça Morais e MACA a iluminação é trabalhada tanto com iluminação natural como artificial.

O uso de diferentes técnicas de iluminação favoreceu a exposição de Fernando Sinaga, numa configuração de espaços adequados a cada obra. "*En mi obra se producen diferentes comportamientos que necesitan tanto la luz natural como la artificial...*". O artista fundamenta que a relação, entre os dois tipos de iluminação, estava bem trabalhada em ambos os museus. "*Lo más interesante de haber realizado estas tres exposiciones es sin duda alguna que en cada caso existía una arquitectura relevante detrás y en todas estas exposiciones la luz natural y la artificial convivían*". Neste caso verifica-se a utilização de ambos tipos de iluminação em ambas as salas.

Sinaga diferencia as características da iluminação em cada sala expositiva. "*En el Musac destapamos la luz que le permitía mostrar su altura original y obtener un movimiento ascendente semejante al de una catedral*". No MUSAC, com uma iluminação trabalhada numa evidência do caráter monumental.

No Centro Graça Morais, com uma iluminação trabalhada na procura da escala humana. *“En el caso del edificio de Eduardo Souto de Moura en el CACGM de Braganza no resultaba difícil trabajar allí, la luz natural es magnífica y las proporciones y las escalas del edificio eran más adecuadas a mi obra, no había que hacer cambios, ni crear paredes, ni habitaciones. Tan solo nos adaptamos a un espacio que no presentaba problemas de ejecución”* (Sinaga, 2013). Além de ser destacada a composição da iluminação o artista reforça a arquitetura do museu no desenho de espaços com escala.

Fernando Sinaga afirma que no MACA, com apenas iluminação artificial na sala expositiva, foi necessário o uso de outra sala para criar um trabalho de iluminação correto.

*“En el CAAM de Alicante ocupamos la antesala de la sala de exposiciones -que tiene luz natural- a fin de crear un doble recorrido y esto nos permitió una mayor circulación y una impresión de totalidad bastante inédita; era la única solución para un proyecto con cambios importantes entre obras que necesitaban versatilidad espacial. Esto creo que lo logramos, pues teníamos de nuevo luz natural, altura, muros de mármol travertino y una sala de carácter más convencional, pero apta para mi obra”*.

Em relação à iluminação, o uso de uma conexão da iluminação natural com a iluminação artificial está implícito nas palavras de Sinaga. Neste sentido, o espaço está configurado para qualquer necessidade do objeto artístico.

#### ▪ **Circulação em função da distribuição do objeto**

Em relação à circulação tanto no MUSAC, Centro Graça Morais e MACA predomina a circulação livre, na procura do percurso pelo espetador.

O artista Sinaga afirma que a circulação depende totalmente da sala expositiva e que a própria obra tem como função a sua adaptação ao espaço. *“...Como ya puedes ver no existen reglas fijas, existen experiencias que son únicas, aplicables en ciertos casos e inaplicables en otros. No puedes establecer normas demasiado fijas para cada obra pues cambian las alturas, los materiales, la iluminación”*. A circulação está dependente da forma da sala e da colocação de possíveis paredes efémeras.

O percurso necessário na exposição é feito pela interação das próprias obras. *“Es importante que el recorrido por la obra y el lugar sea acorde al espacio y que los significados de las obras puedan nutrir de significado a las demás”*. Deste

modo é criado um percurso a seguir, determinado pelas características das obras expostas.

É diferenciado o MUSAC "...incluso el recorrido que establecimos de las obras pudo resistir el espacio monumental del MUSAC". O artista Sinaga referencia que a percurso resistiu à escala monumental da sala expositiva. De certo modo, foi conseguido pela criação dos núcleos efémeros que reduziram o campo de exposição e criou um espaço mais próximo do espetador.

Analisando a opinião de Emilio Tuñón, este refere que "*Las salas fueron pensadas como elementos independientes, que se podían unir formando un recorrido abierto...*". É destacada a preocupação da arquitetura do MUSAC na possibilidade de um percurso livre para o espetador pelas salas, destacando as preocupações da arquitetura na perceção da arte contemporânea.

A circulação no museu de arte contemporânea deve procurar a relação da obra com o espaço e o espetador. Deste modo o percurso criado é intuitivo e fundamenta-se na participação ativa do público na perceção da obra.





## **PARTE IV** CONSIDERAÇÕES FINAIS



## 5.1. SISTEMATIZAÇÃO

A realização desta investigação teve como propósito o contributo sobre o espaço flexível nos museus de arte contemporânea pós-minimalista. Procurou-se entender o museu de arte contemporânea, no que se refere à sua transformação ao longo do último século, época marcada por processos que modificaram a maneira de produzir, expor e entender a arte.

Tal como se definiu no início do estudo, a fundamentação teórica dividiu-se em duas fases, com a necessidade da distinção entre espaço arquitetónico e espaço expositivo. Por um lado a investigação focou as características do museu, como equipamento cultural e noutra vertente analisou a relação dos movimentos artísticos com o espaço arquitetónico da sala de exposições. Com estes capítulos realizou-se um enquadramento do período em análise para compreender o contexto histórico, social e arquitetónico, da qual se extraiu uma série de fatores que intervieram nos processos de transformações museográficas e museológicas ocorridas nos museus de arte contemporânea do século XX. Estes dados foram sistematizados na parte II da investigação, estruturados em diferentes categorias. Em relação ao espaço arquitetónico o estudo analisou as mudanças de condições sociais e arquitetónicas, as formas de expressão artística e as características sociais e museográficas. Estas componentes de análise foram definidas após um estudo dos elementos representativos no espaço arquitetónico do museu de arte contemporânea. Além da fundamentação teórica destes componentes, foi ainda realizada uma leitura da sua aplicação a projetos museográficos realizados no início e no final do século XX. Em relação ao espaço expositivo o estudo determinou as mudanças de condições sociais e arquitetónicas, projeto do espaço expositivo e a relação dos movimentos artísticos com o espaço, evidenciando o caso do movimento pós-minimalista, condicionante do objeto de estudo. Desta maneira respondeu-se ao primeiro objetivo marcado.

A relação da arte no museu do século XX e inícios do século XXI pressupõe entender o conceito propriamente dito, nomeadamente na sua vertente histórica, bem como na análise prática de estudos de caso. Foi desenvolvido para o efeito, uma leitura comparada entre três museus de arte contemporânea, o MUSAC, Centro Graça Morais e MACA, onde confluíram os fatores anteriormente identificados no estado da arte. O estudo aplicou as contribuições da fundamentação teórica através de uma leitura gráfica dos projetos dos museus, na parte III da investigação, numa procura pelas evidências das transformações ocorridas no museu de arte contemporânea. Após um

exaustivo estudo dos indicadores de análise nos museus, estes foram sistematizados em dois grandes grupos: o programa arquitetónico e a sala de exposições temporárias. Dentro do programa arquitetónico foram analisados o programa funcional, circulação entre espaços e formas das salas expositivas. Em relação à sala de exposições temporárias foram analisadas as formas e dimensões das salas, materialidade, iluminação e circulação em função da distribuição do objeto. Com estes indicadores estabelecidos foram analisados os projetos dos estudos de caso para extrair as condicionantes da relação entre arte e arquitetura, através da flexibilidade da sala expositiva do museu. Desta maneira respondeu-se ao segundo objetivo marcado, completando a vazão interpretativo na fundamentação teórica da temática.

Com a constatação entre a fundamentação teórica e os estudos de caso verificou-se que as tensões criadas entre arte e arquitetura foram inúmeras. Ao espaço museográfico foi exigido um novo conceito, com objetivo principal a interação da arquitetura com a arte, através de um espaço que valoriza a arte a ser exposta e ao mesmo tempo que permita ao edifício estabelecer-se, não apenas como conteúdo de objetos, mas sim como parte integrante da percepção da obra artística. No caso particular dos estudos de caso a sua análise baseou-se no estudo das relações entre as duas áreas através da exposição itinerante Ideias K, do artista Fernando Sinaga. A exposição, de arte contemporânea pós-minimalista, apresentou um número considerável de obras, com características totalmente diversas entre elas e com necessidades espaciais variadas. Estas condições exigiram que o espaço das salas expositivas tivesse como possibilidade a sua adaptação para criar as condições necessárias para a exposição e a interação de cada peça artística com o espetador.

Em definitiva, o presente estudo empregou a fundamentação teórica com dois métodos diferentes. Tal como se verifica no primeiro capítulo da parte II foram argumentadas as principais linhas de pensamento sobre os museus de arte contemporânea. Os processos de transformação tiveram em conta os aspetos sociais e arquitetónicos, ao longo do século XX, de modo a retirar uma metodologia válida para a posterior análise dos estudos de caso. Posteriormente focalizou-se o estudo do espaço expositivo, no segundo capítulo da parte II, para identificar a relação do objeto artístico e identificar as características do projeto expositivo no caso concreto dos estudos de caso.

Desta forma, a parte II da investigação – composta por dois capítulos – serviu como ferramenta metodológica para a realização da análise dos estudos de

caso. Ao mesmo tempo, os diferentes autores contribuíram com uma série de fundamentos sobre os processos de transformação ocorridos nos museus numa visão geral. Deste modo foi possível estabelecer uma análise comparativa entre os estudos de caso e os processos referidos pelos principais autores, verificando os seus efeitos no caso concreto do MUSAC, Centro Graça Morais e MACA.

Neste sentido pode-se mencionar os mais relevantes elementos que fundamentaram a transformação museográfica no século XX, como a afluência massiva do público ao museu, pela definição de um programa complexo, percurso livre do usuário e a relação da obra com o espaço e com o espetador. Estes fatores surgiram das mudanças ocorridas na forma de produzir e entender a arte contemporânea do século XX. A maioria dos autores constatou a importância destes elementos no processo da transformação do museu. Com estas contribuições foi possível extrair acontecimentos gerais mas que se aplicavam nos estudos de caso.

Como se referiu anteriormente os principais autores definem que o processo de transformação museográfica está ligado a condicionantes precedentes de diferentes disciplinas. Neste aspeto existem duas contribuições teóricas diferentes. Por um lado a base teórica necessária para a realização desta investigação, como instrumento metodológico e por outro a própria contribuição teórica sobre o objeto de estudo. Como se referiu no capítulo da introdução a problemática definida surge a partir da ausência de um estudo concreto sobre o espaço flexível no museu de arte contemporânea. Esta situação contrasta com a existência de diversas publicações noutras áreas do conhecimento. Pelo tanto surge uma importante lacuna teórica, mas ao mesmo tempo a oportunidade do contributo desta investigação. De certo modo contribuiu-se para o estado da arte dos museus de arte contemporânea, com um estudo que reúne os diferentes estudos, os interrelaciona e lhes dá uma nova componente noutra área do conhecimento, o espaço flexível.

## 5.2. RESPOSTA AOS OBJETIVOS

Pretende-se neste capítulo obter uma resposta aos objetivos estabelecidos no início da investigação.

Em base ao primeiro objetivo do estudo - **identificar processos de transformações arquitetónicas e museológicas nos museus de arte contemporânea, no século XX** - o estudo teórico enquadró a temática desde um ponto de vista histórico, social e arquitetónico, numa indicação dos processos de transformações ocorridas nos museus de arte contemporânea. Para facilitar a sua compreensão, optou-se por exemplificar cada etapa, início e final do século XX, com obras reconhecidas, com a elaboração de uma pequena explicação das suas características arquitetónicas. No seguinte capítulo abordaram-se os processos de transformações museológicas nos museus de arte contemporânea no século XX, especificando a relação de alguns movimentos artísticos com o espaço. Neste capítulo são abordadas as condições das obras que passam de uma relação entre espaço e plano a espaço e objeto, ou até mesmo a uma relação do espaço como componente plástico mais da obra de arte. A análise dos dados disponíveis permitiu o conhecimento de como os museus no século XX se transformaram e quais foram as necessidades espaciais da arte contemporânea.

Relativamente às transformações arquitetónicas e museológicas do museu do século XX, pode-se considerar que foram inúmeras, reconhecíveis nos museus dos estudos de caso. Em ambos os museus é perceptível a definição de espaços de exposição maiores, pelas características das novas tendências artísticas; a flexibilidade nas salas, para possibilitar montagens diversas, e o uso da alta tecnologia.

A tendência que parece anunciar-se nos estudos de caso, com as possibilidades técnicas, foi a possibilidade de aumentar o volume da sala expositiva, utilizar a iluminação natural e melhorar a climatização no interior das salas. Estas contribuições técnicas são evidentes nos três museus. No MUSAC foi utilizada ao máximo tendo criado salas quebradas com um amplo pé-direito e a configuração de lanternins a 16m de altura do nível da sala expositiva. No Centro Graça Morais de forma mais simples, onde se verifica apenas no aumento do pé-direito e na aplicação da luz natural, através de um lanternim no interior da sala. No MACA foi onde a utilização foi menos evidente, uma vez que a sala se configura com as formas tradicionais da galeria. É de referir que em ambos os casos é reconhecível o uso da tecnologia, no controlo da

iluminação e da climatização para não danificar as peças artísticas, uma das transformações evidentes do século XX.

Outra das transformações referenciadas nos museus foi a afluência massiva de visitantes, o que implicou a necessidade de multiplicar os serviços, como exposições temporárias, locais para consumo e áreas dedicadas à direção, educação e conservação. A necessidade de um programa vasto é reconhecida na análise de ambos os projetos, onde se verifica a existência de lojas e até restaurantes, como o caso do MUSAC e do Centro Graça Morais. Estes serviços, ligados ao consumo de massas, vieram responder às exigências do novo público e em ambos os museus verifica-se uma percentagem maior de área de serviços do que área expositiva, o que demonstra a necessidade de definir espaços para o consumo do público.

A transformação mais radical foi a exigência que se fez ao espetador, num papel ativo para compreender a obra. A compreensão da exposição já não supõe a contemplação de obras afastadas do público, mas sim numa interação entre obra e espetador, mediatizados pelo espaço expositivo no museu. Em ambos os museus, verifica-se que o espaço arquitetónico foi trabalhado com uma variedade de ambientes, materiais e iluminação, criando espaços singulares para os espetadores. Essa possibilidade de envolventes diversificadas, dentro de um mesmo espaço, permite ao espetador sentir-se como parte fundamental da perceção da obra.

A relação do espaço com a obra foi também impulsionada pelas novas tendências artísticas, que surgiram no século XX, onde esses movimentos mudaram a atitude do espetador que intervém ativamente no processo, dentro da máxima liberdade visual. A arte do século XX, com as suas formas, cores e texturas, unifica-se ao espaço arquitetónico, numa relação interativa com a envolvente. Com as características do espaço e dos movimentos a perceção da obra de arte faz-se num conjunto entre espaço e espetador.

Em base ao segundo objetivo do estudo - **definir vínculos entre o espaço arquitetónico museográfico e o espaço expositivo museológico da arte contemporânea pós-minimalista** – a sua definição fundamentou-se na análise dos estudos de caso. A partir de um conjunto de critérios previamente definidos procedeu-se à designação de quais os museus a estudar e através de conceitos e metodologias de análise arquitetónica realizou-se o estudo da relação entre espaço arquitetónico e espaço expositivo. Esse estudo foi conseguido através da construção de plantas e perfis dos museus. A análise gráfica do projeto mostrou

os resultados físicos dos fatores previamente estudados com o primeiro objetivo. A resposta corresponde com a leitura do programa arquitetónico e das salas de exposição temporárias dos estudos de caso.

Em relação ao programa arquitetónico o mesmo foi abordado no primeiro objetivo. Foi mediante os estudos de caso que foi possível contrastar a informação abordada na fundamentação teórica.

Para a definição dos vínculos entre o espaço e o objeto foi realizada a análise das salas de exposição temporárias dos três museus. Com a definição das características museográficas evidentes em cada sala expositiva e as condicionantes expostas pelas obras de arte foram determinados os elementos que permitem a interação entre espaço e arte contemporânea pós-minimalista. Os indicadores foram definidos em relação às formas e dimensões das salas, materialidade, iluminação e circulação em função do objeto. Estes vínculos definidos são apenas recomendações apresentadas pela investigação, uma vez que a base do estudo apresentou uma amostra de três museus. Tendo em conta que a metodologia de investigação baseou-se no método de multicasos, de natureza comparativa, a investigação foi fundamentada numa comparação entre os museus para evidenciar as diversidades e os contrastes numa possibilidade de generalização. Neste sentido, as recomendações apresentadas são definidas pelos três museus dos estudos de caso, mas onde certamente estas características seriam identificadas nos restantes museus de arte contemporânea. As recomendações referem-se à particularidade da arte contemporânea pós-minimalista, uma vez que este foi o movimento da exposição patente nos museus dos estudos de caso, podendo na mesma generalizar para os restantes movimentos artísticos da arte contemporânea.

Em relação às formas das salas expositivas, o estudo confirma que a forma do cubo branco já não é a mais adequada para expor a arte contemporânea pós-minimalista, pelas características apresentadas nos estudos de caso. As características deste tipo de arte são tão variáveis que a sala expositiva poderia estar preparada para a dualidade entre objeto pequeno e objeto maior. Neste sentido, como se verifica no MUSAC e no Centro Graça Morais, o mesmo espaço da sala expositiva teve em conta vários níveis de pé-direito, o que permitiu beneficiar em alguns casos da monumentalidade e em outros de uma escala necessária. As paredes interiores poderiam ser pensadas com um grau de flexibilidade para a possibilidade de criar núcleos ou criar uma ampla sala recolhendo paredes divisórias. O espaço expositivo no MUSAC e no MACA foi

concebido com paredes amovíveis para que fosse possível a criação de núcleos interiores ou paredes divisórias. Na análise dos estudos de caso verificou-se que nessas duas salas expositivas a criação de paredes efêmeras foi necessária para a colocação de obras particulares, o que fundamenta a importância das deslocamentos de paredes divisórias no projeto arquitetônico. A arquitetura poderia definir paredes que se movessem ou despegassem de outras paredes para definir outros espaços dentro da arquitetura geral da sala. Em relação à forma espacial as possibilidades são múltiplas como se evidencia nos estudos de caso, mas as formas que apresentariam um melhor funcionamento seriam as formas radicalizadas da galeria tradicional do século XVIII, uma vez que estas mantêm uma maior relação com a obra pelos elementos também variantes das formas espaciais. Esta relação entre espaço e obra é necessária para a percepção da obra na atualidade.

Em questões de materialidade, como o caso das paredes, poderiam permanecer as cores neutras para o favorecimento das peças artísticas, como se verifica em ambos os estudos de caso. Apesar das tonalidades neutras as paredes poderiam usar texturas, mas não demasiado evidentes para não retirar a atenção dos objetos. Esta aplicação de uma textura é verificada nas paredes do MUSAC. Ao mesmo tempo poderia pensar-se num sistema de colocação das peças, com as possibilidades de manipulação que oferece. O sistema de colocação dos objetos poderia definir inúmeras possibilidades para pendurar ou até furar e atuar com liberdade, mas que a sua reparação fosse fácil. Neste caso a parede com textura até poderia facilitar a não percepção de furos anteriores criados para a colocação de outras obras. Uma parede com uma malha neutra poderia ser uma forma eficaz de ter as paredes perfuradas e as obras serem colocadas conforme cada necessidade. Se for pretendido o uso de revestimentos de diversas características, como a necessidade de criar núcleos, poderiam estar coordenados expositivamente, como foi trabalhado no MUSAC e no MACA.

Ainda dentro da materialidade, mas em relação ao pavimento, este poderia ter em conta a possibilidade de arrastar, colar ou até pregar peças. Como foi verificado no MUSAC e no MACA, utilizam a pedra como elemento rígido para poder trabalhar no espaço expositivo com maior liberdade sem preocupações de danificar o pavimento.

Em relação aos tetos poderiam ter a preocupação de criar uma estrutura capaz de suportar as peças artísticas, podendo assim expor o objeto artístico tanto nas

paredes como no teto. Neste caso os tetos também poderiam ter mais flexibilidade, como partes amovíveis em determinados casos e criar um pé-direito maior numa zona em particular ou até mesmo reduzir o pé-direito.

Relativamente aos remates entre parede e teto ou parede e pavimento poderiam ser totalmente eliminados, uma vez que a existência desses pormenores pode interferir na colocação das obras. Neste caso verificou-se em todos os museus a inexistência de pormenores salientes nas paredes.

No campo da iluminação esta poderia ser sempre trabalhada num conjunto com a iluminação natural e iluminação artificial. O que permite que dependentemente de cada necessidade, a obra terá sempre as melhores condições para a sua exposição, como se verifica no MUSAC e no Centro Graça Morais. O mesmo poderia ser pensado para uma obra que não requer esse tipo de iluminação e ter a necessidade de trabalhar num núcleo com uma iluminação artificial mais trabalhada, como aconteceu no MUSAC. A iluminação artificial ao ser colocada preferencialmente no teto, para não ocupar o espaço expositivo das obras nas paredes, tendo em conta o ângulo de visualização do espetador, poderia ser também entendida com uma flexibilidade total. O próprio teto poderia definir uma malha para a possível colocação ou deslocação dos focos de iluminação, como acontece no MACA. Em relação à iluminação natural esta deveria ter sempre em conta a sua localização e orientação geográfica, assim como as fontes e a incidência na exposição para não danificar os objetos. No caso dos vãos da iluminação natural poderiam estar pensados na possibilidade de poderem ser tapados e criar uma zona na sala expositiva com apenas iluminação artificial, evidenciado no MUSAC.

Para finalizar falta referir a circulação interior das salas expositivas, onde se poderia recorrer à circulação livre do espetador, manifestada nas principais salas de exposição temporárias em ambos os estudos de caso. Esta circulação livre tem em conta as condições necessárias para a perceção da obra do século XX referidas no primeiro objetivo.

Os vínculos acima referidos fundamentam as formas, materialidade, iluminação e circulação das salas de exposição temporárias numa relação com o objeto artístico. As recomendações determinadas pela investigação definem as relações entre arquitetura e arte pós-minimalista com a necessidade de estabelecer um espaço flexível no museu de arte contemporânea.

### 5.3. CONCLUSÕES GERAIS

Em forma de conclusão e após a correlação entre a fundamentação teórica e a leitura dos estudos de caso, verificasse que a arte contemporânea pós-minimalista exigiu uma transformação completa no espaço expositivo. Não foi exigido nenhuma forma determinada mas sim um espaço flexível que se adaptasse a todas as variações produzidas na arte contemporânea. Nos estudos de caso verifica-se que o desenho das salas expositivas foi pensado com a máxima flexibilidade para que cada exposição procurasse a sua relação com a arquitetura. O espaço é de tal forma maleável que permitiu criar volumes interiores, reduzir o pé-direito, cobrir vãos de iluminação natural, utilizar iluminação artificial trabalhada. Mas esta maleabilidade é conseguida através do projeto expositivo e a arquitetura poderia ser capaz de projetar salas já tendo em conta todas essas variedades possíveis no espaço, como foi destacado na resposta ao segundo objetivo.

Destaca-se ainda como relevante as entrevistas realizadas a Henrique Silva, Marta Almeida, Emilio Tuñón e Fernando Sinaga onde foram referidas as preocupações do objeto artístico e do espaço expositivo. Os informantes diretos, indiretos e chaves referiram as diferentes características das peças artísticas, da necessidade de uma variedade de iluminação, a circulação definida pelo espectador, o controlo da temperatura, a possibilidade de uma arquitetura de interiores, afirmando o caráter flexível necessário no museu de arte contemporânea, com a necessidade do desenho de uma sala versátil.

Como contributo ao conhecimento foram referidos, nesta investigação, os vínculos entre arte contemporânea pós-minimalista e arquitetura para que possam ser aplicados na conceção arquitetónica de projetos de museus de arte contemporânea. Os vínculos referidos apresentam-se como recomendações que procuram a relação entre espaço arquitetónico e objeto de arte. As conclusões da investigação fundamentam a necessidade de um espaço totalmente flexível de acordo com a própria flexibilidade existente na produção artística contemporânea da atualidade. A investigação sugere que o projeto arquitetónico se configure com componentes maleáveis para tornar o espaço flexível, como o caso das paredes, tetos, iluminação e até mesmo na materialidade da sala expositiva. As variedades da arte contemporânea são de tal forma que numa mesma exposição podem ser necessários espaços maiores ou mais reduzidos, com iluminação natural ou apenas artificial ou até mesmo o conjunto das duas, com a necessidade de núcleos para uma coleção de determinadas obras ou uma sala continua para expor os objetos de forma livre.

Todas estas necessidades caracterizadas pela obra contemporânea exigem ao espaço a sua inter-relação com o objeto exposto numa união entre arquitetura e arte. As transformações mais relevantes ocorridas no século XX, como o programa amplo, o percurso livre do usuário e a relação da obra tanto com o espaço como com o espectador, são reconhecidas nos museus de estudos de caso, evidenciando todas as particularidades necessárias que a investigação sugere para a relação entre a arte contemporânea pós-minimalista e arquitetura.

Neste sentido, o projeto de uma sala expositiva para um museu de arte contemporânea deveria ter em conta as recomendações definidas na investigação. Neste caso o projeto do museu seria baseado na relação da arquitetura com a arte no espaço expositivo.

Esta investigação foi realizada num período limitado, pelo que os recursos utilizados foram adaptados a esse espaço temporal. A investigação não se apresenta como um estudo fechado possibilitando a sua continuação, até mesmo na eventualidade da sua aplicação a um projeto de um museu de arte contemporânea com a definição de um espaço flexível.





---

## **BIBLIOGRAFIA**

---

- 
- AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. *EL Croquis n.146*, pp. 108-123.
- AAVV. (2010). Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. *El Croquis n.148 + 149*, pp. 64-85.
- AAVV. (2012). MUSAC en León. *El Croquis n.161*, pp. 202-229.
- AAVV. (s.d.). *Arquitectura Ibérica # 31 - Museus*. pp. 56-73.
- Acción Cultural Española (AC/E) e Ediciones Polígrafa. (2012). *Fernando Sinaga: Ideas K*. Madrid: Ediciones Polígrafa.
- Agras, P. (2012). *Espacio Expositivo Contemporáneo 1923-1942*. Tese de doutoramento não publicada, Universidade da Coruña, Espanha.
- Albarello, L., Digneffe, F., Hiernaux, J.-P., Maroy, C., Ruquoy, D., & Saint-Georges, P. (1997). *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Grávida.
- Alonso Fernández, L. (1993). *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Alonso González, P. (2009). *Museología, arqueología y patrimonio*. León: Universidad de León.
- Ayuntamiento de Alicante. (2011). *Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. Obtido de <http://www.maca-alicante.es/>
- Barranha, H. (2003). *Arquitectura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea*. Obtido de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2921.pdf>
- Bruyne, P., Herman, J., & Schoutheete, M. (1991). *Dinâmica da pesquisa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- Câmara Municipal de Bragança. (2009). *Centro de Arte Contemporânea Graça Morais*. Obtido de <http://centroartegracamorais.cm-braganca.pt/PageGen.aspx>
- Cauquelin, A. (2010). *Arte Contemporânea*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Costa, R. (2009). *Interfaces do Espaço na Arquitetura e na Arte Contemporânea: o Museu em debate*. Obtido de [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cc/robson\\_xavier\\_da\\_costa.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cc/robson_xavier_da_costa.pdf)
- Crimp, D. (1980). O museu pós-moderno. In N. Grande, *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (pp. 151-161). Porto: Fundação de Serralves/Público.
- Fernández, L., & Fernández, I. (2005). *Diseño de exposiciones: Concepto, instalación y montaje* (4 ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Foster, H. (2002). O construtor. In N. Grande, *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (pp. 175-180). Porto: Fundação de Serralves/Público
-

- 
- García, I. (2003). La exposición entendida como creación artística en los museos de arte contemporáneo. In J. Lorente, & D. Almazán, *Museologia crítica y arte contemporáneo* (pp. 217-227). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Gil, A. (1995). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas S.A.
- Giménez, C. (2003). Museo y arte hoy. In J. Lorente, & D. Almazán, *Museologia crítica y arte contemporáneo* (pp. 91-96). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Público.
- Hernández, A. (2003). Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural. In J. Lorente, & D. Almazán, *Museologia crítica y arte contemporáneo* (pp. 125-144). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Howarth, E. (1992). *Breve curso de Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Huysen, A. (s.d.). Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massas. In N. Grande, *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (pp. 162-174). Porto: Fundação de Serralves/Público.
- Junta de Castilla y León. (s.d.). *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*. Obtido de <http://www.musac.es/>
- Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. (s.d.). *MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*. Barcelona.
- Lampugnani, V. (1999). A Arquitectura da Arte: Os Museus dos Anos 90. In V. Lampugnani, & A. Sachs, *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projetos, Edifícios*. Alemanha: Prestel.
- Lampugnani, V., & Sachs, A. (1999). *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projetos, Edifícios*. Alemanha: Prestel.
- León, A. (2000). *El museo: Teoría, praxis y utopía* (7º ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lorente, J. (2008). *Los museos de arte contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Lorente, J., & Almazán, D. (2003). *Museologia crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- Millet, C. (1997). *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Ministério da Cultura e Instituto Português de Museus. (2000). *Inquérito aos Museus em Portugal*.

- 
- Ministerio de Cultura. (2005). *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Espanha: Secretaría General Técnica.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (s.d.). *Directorio de Museos y Colecciones de España*. Obtido de <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaSencilla.do>
- Montaner, J. (1990). *Nuevos Museos: Espacios para el Arte y la Cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, J. (1993). *Después del movimiento moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, J. (2003). *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, J., & Oliveras, J. (1986). *The Museums of the Last Generation*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Moos, S. (1999). Explosão de Museus: Fragmentos para um Balanço Final. In V. Lampugnani, & A. Sachs, *Museus para o Novo Milénio: Conceitos Projetos Edifícios* (pp. 15-27). Alemanha: Prestel.
- Muñoz, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX* (Vol. II). Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L.
- O'Doherty, B. (1976). No Interior do Cubo Branco: Notas Sobre o Espaço da Galeria. In N. Grande, *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (pp. 162-174). Porto: Fundação de Serralves/Público.
- Porto Editora. (2003). *Infopédia: Enciclopédia e dicionários Porto Editora*. Obtido de <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/itinerante>
- Ricos, J. (1994). *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Silex, D.L.
- Ricos, J. (1996). *Montaje de Exposiciones: Museos, Arquitectura, Arte*. Madrid: Silex, D.L.
- Rouge, I. (s.d.). *A arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Sinaga, F. (2012). La esencia del arte es la libertad de pensamiento y acción. (G. Moure, Entrevistador)
- Sistemas do Futuro. (s.d.). *Museus de Portugal*. Obtido de <http://www.museusportugal.org/museus.aspx?menu=125&id=126>
- Valdés Sagüés, M. (1999). *La Difusión cultural en el museo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Yin, R. (2003). *Case Study Research Design and Methods* (3<sup>o</sup> ed.). California: Sage Publications.

---

---

## ÍNDICE DE IMAGENS

---

<b>FIG.</b>	<b>PÁG.</b>	<b>REFERÊNCIA</b>	<b>CRÉDITO DE IMAGENS</b>
<b>0</b>	Capa		Autora, com base nas fotografias cedidas por Fernando Sinaga
<b>1</b>	24	Contexto geográfico: Península Ibérica	<a href="http://static.freepik.com/fotos-gratis/europa-vector-map_65918.jpg">http://static.freepik.com/fotos-gratis/europa-vector-map_65918.jpg</a>
<b>2</b>	24	Contexto temporal: século XX	Autora
<b>3</b>	28	Esquema da seleção dos estudos de caso	Autora
<b>4</b>	31	Tabela de indicadores de análise dos estudos de caso	Autora
<b>5</b>	32	Esquema interpretativo da metodologia utilizada	Autora
<b>6</b>	43	Action Painting	<a href="http://rediseño.vanguardia.com.mx/images/2013/03/26/9500316c.jpg">http://rediseño.vanguardia.com.mx/images/2013/03/26/9500316c.jpg</a>
<b>7</b>	43	Art Brut	<a href="http://1.bp.blogspot.com/-V8GpNDjVP1k/UA60k_yVKA/AAAAAAAAUhc/Os0JPQ8i_Sl/s1600/Jean+Dubuffet+1976.jpg">http://1.bp.blogspot.com/-V8GpNDjVP1k/UA60k_yVKA/AAAAAAAAUhc/Os0JPQ8i_Sl/s1600/Jean+Dubuffet+1976.jpg</a>
<b>8</b>	43	Op Art	<a href="http://aleespindola.files.wordpress.com/2012/08/mobiles-alexander-calder-mca.jpg">http://aleespindola.files.wordpress.com/2012/08/mobiles-alexander-calder-mca.jpg</a>
<b>9</b>	43	Nova Abstração	<a href="http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_Grnfthrs_fldr/g0000_gr_inf_images/g029b_kandinsky_tr_In.jpg">http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_Grnfthrs_fldr/g0000_gr_inf_images/g029b_kandinsky_tr_In.jpg</a>
<b>10</b>	43	Painterly Abstraction	<a href="http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/F/e/color_as_field_06.jpg">http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/F/e/color_as_field_06.jpg</a>
<b>11</b>	43	Pop Art	<a href="http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01996/hamilton_pic_1996547b.jpg">http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01996/hamilton_pic_1996547b.jpg</a>
<b>12</b>	48	Museu do Crescimento ilimitado	Montaner, J. (2003). <i>Museus para o século XXI</i> . Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pg.30
<b>13</b>	48	Esboço do museu	Moos, S. (1999). <i>Explosão de Museus: Fragmentos para um Balanço Final</i> . In V. Lampugnani, & A. Sachs, <i>Museus para o Novo Milênio: Conceitos Projetos Edifícios</i> (pp. 15-27). Alemanha: Prestel. Pg.24
<b>14</b>	50	Planta do museu para uma pequena cidade	<a href="http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/31efbccf40d4_carola_33a.jpg">http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/31efbccf40d4_carola_33a.jpg</a>
<b>15</b>	50	Museu Guggenheim de Nova Iorque	<a href="http://www.guggenheim.org/new-york/visit">http://www.guggenheim.org/new-york/visit</a>
<b>16</b>	55	Combine Painting	<a href="http://www.drooel.com/wp-content/uploads/2010/11/2f0ee497.jpg">http://www.drooel.com/wp-content/uploads/2010/11/2f0ee497.jpg</a>
<b>17</b>	55	Assemblage	<a href="http://www.streetcredart.com/self-inflicted-wounds.jpg">http://www.streetcredart.com/self-inflicted-wounds.jpg</a>
<b>18</b>	55	Arte Conceptual	<a href="http://1.bp.blogspot.com/_Xxl_693TJrg/S hMHlOnIQ0I/AAAAAAAAAGw/QsFeiyfPLIw/s400/Kosuth-XL.jpg">http://1.bp.blogspot.com/_Xxl_693TJrg/S hMHlOnIQ0I/AAAAAAAAAGw/QsFeiyfPLIw/s400/Kosuth-XL.jpg</a>
<b>19</b>	55	Arte Povera	<a href="http://www.designboom.com/tools/WPro/images/12l/pis1.jpg">http://www.designboom.com/tools/WPro/images/12l/pis1.jpg</a>
<b>20</b>	55	Arte Minimal	<a href="http://artintelligence.net/review/wp-content/uploads/2008/02/introjuddboxes.jpg">http://artintelligence.net/review/wp-content/uploads/2008/02/introjuddboxes.jpg</a>
<b>21</b>	62	Centro Pompidou	<a href="http://www.richardrogers.co.uk/Asp/uploadedFiles/image/0099_Pompidou/occu">http://www.richardrogers.co.uk/Asp/uploadedFiles/image/0099_Pompidou/occu</a>

<b>22</b>	63	Museu Guggenheim de Bilbao	ation/99_0437_1_completed.jpg <a href="http://www.guggenheim.org/images/content/Affiliates/Bilbao/gmb_bilbao_690x235.jpg">http://www.guggenheim.org/images/content/Affiliates/Bilbao/gmb_bilbao_690x235.jpg</a>
<b>23</b>	72	Amortecimento, Museu D'Orsay	<a href="http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/11/Gae-Aulenti-Mus%C3%A9-DOrsay-Parigi.jpg">http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/11/Gae-Aulenti-Mus%C3%A9-DOrsay-Parigi.jpg</a>
<b>24</b>	72	Amortecimento, Museu D'Orsay	<a href="http://leonardo.cdn.crosscast-system.com/images/094734b8-a9cb-420e-99a2-e356386f1442/museoorsay-622x466.jpg">http://leonardo.cdn.crosscast-system.com/images/094734b8-a9cb-420e-99a2-e356386f1442/museoorsay-622x466.jpg</a>
<b>25</b>	73	Assepsia, Centro de Arte Sainsbury	<a href="http://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2013/06/38.jpg">http://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2013/06/38.jpg</a>
<b>26</b>	73	Assepsia, Museu de Grenoble	<a href="http://www.grenoble-tourisme.com/uploads/Image/50/WEB_CHEMIN_1100_1258125916.jpg">http://www.grenoble-tourisme.com/uploads/Image/50/WEB_CHEMIN_1100_1258125916.jpg</a>
<b>27</b>	73	Independência, Museu Abteiberg	<a href="http://www.museum-abteiberg.de/uploads/pics/k_houseago-04_02.jpg">http://www.museum-abteiberg.de/uploads/pics/k_houseago-04_02.jpg</a>
<b>28</b>	73	Independência, Museu Abteiberg	<a href="http://www.flickr.com/photos/50250539@N07/5375708359/in/photostream/">http://www.flickr.com/photos/50250539@N07/5375708359/in/photostream/</a>
<b>29</b>	77	Neoplasticismo	<a href="http://www.denhaag.nl/upload/4dbdcd22-1136-4789-8aad-388ba37cb68b_Mondrian.gif">http://www.denhaag.nl/upload/4dbdcd22-1136-4789-8aad-388ba37cb68b_Mondrian.gif</a>
<b>30</b>	77	Abstração pós-pictórica	<a href="http://artstor.files.wordpress.com/2013/07/amoma_10311317532.gif">http://artstor.files.wordpress.com/2013/07/amoma_10311317532.gif</a>
<b>31</b>	77	A fusão da pintura e da escultura	<a href="http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2011/12/IMG_1003.jpg">http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2011/12/IMG_1003.jpg</a>
<b>32</b>	78	Pop Art	<a href="http://www.flickr.com/photos/the_eye_of_the_moment/6466912509/">http://www.flickr.com/photos/the_eye_of_the_moment/6466912509/</a>
<b>33</b>	78	Op Art	<a href="http://farm5.staticflickr.com/4140/4915804348_187d5727ed_z.jpg">http://farm5.staticflickr.com/4140/4915804348_187d5727ed_z.jpg</a>
<b>34</b>	78	Escultura modernista inglesa	<a href="http://correr.visitmuve.it/wp-content/uploads/2013/05/anthony-carro.jpg">http://correr.visitmuve.it/wp-content/uploads/2013/05/anthony-carro.jpg</a>
<b>35</b>	80	Os espaços de demonstração	<a href="http://www.archined.nl/uploads/media/prounenraum.jpg">http://www.archined.nl/uploads/media/prounenraum.jpg</a>
<b>36</b>	80	Arte minimal	<a href="http://4.bp.blogspot.com/-9vrHC2dujD8/Tn_GsCksBRI/AAAAAAAAACog/Rb2jgsUJxLM/s1600/dan_flavin_1.jpeg">http://4.bp.blogspot.com/-9vrHC2dujD8/Tn_GsCksBRI/AAAAAAAAACog/Rb2jgsUJxLM/s1600/dan_flavin_1.jpeg</a>
<b>37</b>	80	Anti-form	<a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Richard_Serra-The_Matter_of_Time.jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Richard_Serra-The_Matter_of_Time.jpg</a>
<b>38</b>	86	'La estructura ha perdido su función'	Cedida por Fernando Sinaga
<b>39</b>	86	'Contramundum'	Cedida por Fernando Sinaga
<b>40</b>	86	'Alma de escaramujo'	Cedida por Fernando Sinaga
<b>41</b>	86	'Deuteroscopia'	Cedida por Fernando Sinaga
<b>42</b>	86	'Oscillum'	Cedida por Fernando Sinaga
<b>43</b>	89	Ortofotomapa referente à implantação do MUSAC	Google Earth
<b>44</b>	89	Praça do MUSAC	<a href="http://news.spainhouses.net/wp-content/uploads/MUSAC-2.jpg">http://news.spainhouses.net/wp-content/uploads/MUSAC-2.jpg</a>
<b>45</b>	90	Planta piso 0	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>46</b>	91	Planta parcial	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC

<b>47</b>	92	Forma das salas	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>48</b>	93	Planta sala expositiva 2	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>49</b>	94	Interior da sala expositiva	Cedida por Fernando Sinaga
<b>50</b>	94	Muro efémero	Cedida por Fernando Sinaga
<b>51</b>	95	Perfil transversal A-A', iluminação natural lateral	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>52</b>	95	Perfil transversal B-B', iluminação natural superior	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>53</b>	96	Circulação interior	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>54</b>	99	Ortofotomapa referente à implantação do Centro Graça Morais	<a href="http://www.bing.com/maps">http://www.bing.com/maps</a>
<b>55</b>	99	Pátio interior público	<a href="http://centroartegracamorais.cm-braganca.pt/PageGen.aspx?WMCM_Pageinald=28189">http://centroartegracamorais.cm-braganca.pt/PageGen.aspx?WMCM_Pageinald=28189</a>
<b>56</b>	101	Planta piso 0	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>57</b>	101	Planta piso 1	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>58</b>	103	Forma das salas	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>59</b>	104	Planta piso 0, zona de exposição temporária	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>60</b>	105	Planta piso 1, zona de exposição temporária	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>61</b>	106	Corredor	Cedida por Fernando Sinaga
<b>62</b>	106	Sala de exposições temporárias	Cedida por Fernando Sinaga
<b>63</b>	107	Perfil longitudinal A-A', iluminação natural frontal	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>64</b>	107	Perfil longitudinal A-A', iluminação natural frontal e superior	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>65</b>	108	Circulação interior, piso 0	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>66</b>	109	Circulação interior, piso 1	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>67</b>	111	Ortofotomapa referente à implantação do MACA	<a href="http://www.bing.com/maps">http://www.bing.com/maps</a>
<b>68</b>	111	Praça e Igreja Santa Maria e ao fundo o MACA	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/0001.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/0001.jpg</a>
<b>69</b>	113	Planta piso -1	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/41_PLANTA-SOTANO_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/41_PLANTA-SOTANO_250.jpg</a>
<b>70</b>	113	Planta piso 0	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/42_PLANTA-BAJA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/42_PLANTA-BAJA_250.jpg</a>
<b>71</b>	113	Planta piso 1	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/43_PLANTA-PRIMERA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/43_PLANTA-PRIMERA_250.jpg</a>
<b>72</b>	113	Planta piso 2	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-">http://www.maca-alicante.es/wp-</a>

---

			content/uploads/2011/07/44_PLANTA-SEGUNDA_250.jpg
<b>73</b>	113	Planta piso 3	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/45_PLANTA-TERCERA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/45_PLANTA-TERCERA_250.jpg</a>
<b>74</b>	115	Forma das salas, piso 0	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/42_PLANTA-BAJA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/42_PLANTA-BAJA_250.jpg</a>
<b>75</b>	115	Forma das salas, piso 1	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/43_PLANTA-PRIMERA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/43_PLANTA-PRIMERA_250.jpg</a>
<b>76</b>	115	Forma das salas, piso 2	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/44_PLANTA-SEGUNDA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/44_PLANTA-SEGUNDA_250.jpg</a>
<b>77</b>	115	Forma das salas, piso 3	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/45_PLANTA-TERCERA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/45_PLANTA-TERCERA_250.jpg</a>
<b>78</b>	116	Planta piso 0, sala de exposições temporárias	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Juan Carlos Sancho e Sol Madrdejós
<b>79</b>	117	Sala de exposição temporária	Cedida por Fernando Sinaga
<b>80</b>	117	Antesala	Cedida por Fernando Sinaga
<b>81</b>	118	Perfil longitudinal, iluminação natural superior	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Juan Carlos Sancho e Sol Madrdejós
<b>82</b>	119	Circulação interior	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Juan Carlos Sancho e Sol Madrdejós
<b>83</b>	121-122	Quadro síntese da análise individual e comparativa	Autora
<b>84</b>	128	MUSAC, planta piso 0 e planta parcial	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>85</b>	128	Centro Graça Morais, planta piso 0 e planta piso 1	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>86</b>	128	MACA, planta piso -1, 0, 1, 2 e 3	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/?page_id=74">http://www.maca-alicante.es/?page_id=74</a>
<b>87</b>	130	MUSAC, salas	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>88</b>	130	Centro Graça Morais, salas	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>89</b>	130	MACA, salas	Autora, com base nos planos do projeto em <a href="http://www.maca-alicante.es/?page_id=74">http://www.maca-alicante.es/?page_id=74</a>
<b>90</b>	133	MUSAC, planta sala expositiva	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>91</b>	133	Centro Graça Morais, planta sala expositiva piso 0	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>92</b>	133	Centro Graça Morais, planta sala expositiva piso 1	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>93</b>	133	MACA, planta sala expositiva	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Juan Carlos Sancho e Sol

---

			Madrídejos
<b>94</b>	135	MUSAC, iluminação natural	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>95</b>	135	MUSAC, iluminação natural	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>96</b>	135	MACA, iluminação natural	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Juan Carlos Sancho e Sol Madrídejos
<b>97</b>	135	Centro Graça Morais, iluminação natural	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>98</b>	137	MUSAC, circulação	Autora, com base nos planos do projeto cedidos pelo MUSAC
<b>99</b>	137	Centro Graça Morais, circulação piso 0	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>100</b>	137	Centro Graça Morais, circulação piso 1	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Souto de Moura
<b>101</b>	137	MACA, circulação	Autora, com base nos planos do projeto cedidos por Juan Carlos Sancho e Sol Madrídejos
<b>102</b>	145	Estudo da distribuição das peças em planta, no MUSAC	Cedida por Fernando Sinaga
<b>103</b>	145	Estudo das paredes efémeras em volumetria, no MUSAC	Cedida por Fernando Sinaga
<b>104</b>	147	Putrefactio' à direita e 'Contramundum' à esquerda, no Centro Graça Morais	Cedida por Fernando Sinaga
<b>105</b>	147	'Contramundum' à direita e 'Deuteroscopia' à esquerda, no MACA	Cedida por Fernando Sinaga
<b>106</b>	147	'Deuteroscopia', no MUSAC	Cedida por Fernando Sinaga
<b>107</b>	147	'Sobre el destino' à direita e 'Oscillum' à esquerda, no MACA	Cedida por Fernando Sinaga
<b>108</b>	205-206	Plano das obras artísticas	Autora
<b>109</b>	209	Planta piso 0	Cedida pelo MUSAC
<b>110</b>	210	Planta parcial	Cedida pelo MUSAC
<b>111</b>	210	Alçado Este	Cedida pelo MUSAC
<b>112</b>	210	Alçado Oeste	Cedida pelo MUSAC
<b>113</b>	210	Alçado Norte	Cedida pelo MUSAC
<b>114</b>	211	Alçado Sul	Cedida pelo MUSAC
<b>115</b>	211	Perfil transversal 1	Cedida pelo MUSAC
<b>116</b>	211	Perfil transversal 2	Cedida pelo MUSAC
<b>117</b>	211	Perfil longitudinal 1	Cedida pelo MUSAC
<b>118</b>	211	Perfil longitudinal 2	Cedida pelo MUSAC
<b>119</b>	211-212	Fotografias da exposição Ideias K	Cedidas por Fernando Sinaga
<b>120</b>	213	Planta piso 0	Cedida por Souto de Moura
<b>121</b>	214	Planta piso 1	Cedida por Souto de Moura
<b>122</b>	214	Alçado Norte	AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. El Croquis. 146, pp. 108-123, p.114
<b>123</b>	214	Alçado Sul e secção	AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. El Croquis. 146, pp. 108-123, p.110

<b>124</b>	215	Alçado Oeste e secção	AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. El Croquis. 146, pp. 108-123, p.110
<b>125</b>	215	Alçado Este e secção	AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. El Croquis. 146, pp. 108-123, p.115
<b>126</b>	215	Perfil transversal 1	Cedida por Souto de Moura
<b>127</b>	215	Perfil transversal 2	AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. El Croquis. 146, pp. 108-123, p.114
<b>128</b>	215	Perfil longitudinal 1	Cedida por Souto de Moura
<b>129</b>	216	Perfil longitudinal 2	AAVV. (2009). Museo de Arte Contemporáneo de Braganza. El Croquis. 146, pp. 108-123, p.114
<b>130</b>	216	Fotografias da exposição Ideias K	Cedidas por Fernando Sinaga
<b>131</b>	217	Planta piso -1	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/41_PLANTA-SOTANO_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/41_PLANTA-SOTANO_250.jpg</a>
<b>132</b>	217	Planta piso 0	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/42_PLANTA-BAJA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/42_PLANTA-BAJA_250.jpg</a>
<b>133</b>	218	Planta piso 1	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/43_PLANTA-PRIMERA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/43_PLANTA-PRIMERA_250.jpg</a>
<b>134</b>	218	Planta piso 2	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/44_PLANTA-SEGUNDA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/44_PLANTA-SEGUNDA_250.jpg</a>
<b>135</b>	218	Planta piso 3	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/45_PLANTA-TERCERA_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/45_PLANTA-TERCERA_250.jpg</a>
<b>136</b>	218	Perfil longitudinal	Cedida por Juan Carlos Sancho e Sol Madrdejós
<b>137</b>	218	Perfil transversal	AAVV. (2010). Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. El Croquis. 148 + 149, pp. 64-85, p.72
<b>138</b>	219	Alçado Sul	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/40_ALZADO-NORTE-Y-SUR_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/40_ALZADO-NORTE-Y-SUR_250.jpg</a>
<b>139</b>	219	Alçado Norte	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/40_ALZADO-NORTE-Y-SUR_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/40_ALZADO-NORTE-Y-SUR_250.jpg</a>
<b>140</b>	219	Alçado Oeste	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/39_ALZADO-ESTE-Y-OESTE_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/39_ALZADO-ESTE-Y-OESTE_250.jpg</a>
<b>141</b>	219	Alçado Este	<a href="http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/39_ALZADO-ESTE-Y-OESTE_250.jpg">http://www.maca-alicante.es/wp-content/uploads/2011/07/39_ALZADO-ESTE-Y-OESTE_250.jpg</a>
<b>142</b>	220	Fotografias da exposição Ideias K	Cedidas por Fernando Sinaga

---

**ANEXOS**

---

---

## ANEXO 1 – LISTA DE EXPOSIÇÕES ITINERANTES

- **Plataforma das Artes e Criatividade** (ainda não esteve patente nenhuma exposição itinerante)
- **Museu de Arte Contemporânea de Serralves**
  - **Dan Graham** (Itinerâncias: Museu de Serralves, Kiasma, Kröller-Muller Museum e Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris)
  - **Cristina Iglésias** (Itinerâncias: Museu de Serralves, Irish Museum of Modern Art e Whitechapel Art Gallery)
  - **Dimitrije Basicovic Mangelos** (Itinerâncias: Museu de Serralves, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum e Fundació Antoni Tàpies)
  - **Manoel de Oliveira** (Itinerâncias: Museu de Serralves e Akademie der Künste)
  - **Ângelo de Sousa** – Desenho, pintura e escultura (Itinerâncias: Museu de Serralves e Museu Municipal Abade Pedrosa)
  - **Carlos Barreira** – Da ideia do desenho (Itinerâncias: Museu de Serralves e Museu Municipal Abade Pedrosa)
  - **Zulmiro de Carvalho** – Esculturas e desenhos 1980-2012 (Itinerâncias: Museu de Serralves e Museu Municipal Abade Pedrosa)
  - **Mel Bocher** – Se a cor muda (Itinerâncias: Museu de Serralves, Whitechapel Gallery e Haus der Kunst)
- **Centro de Arte Contemporânea Graça Morais**
  - **Fernando Sinaga** – Ideas K (Itinerâncias: Centro Graça Morais, MUSAC, e Museo de Arte Contemporáneo de Alicante)
  - **Julião Sarmiento** – 75 fotografias, 35 mulheres, 42 anos (Itinerância: Centro Graça Morais e Museu Arpad Szenes)
  - **Gerardo Burmester** – As cores não dizem nada (Itinerâncias: Centro Graça Morais e Museu de Serralves)
- **Museo de Arte Contemporâneo de Castilla y León**
  - **Shirin Neshat** – La Última Palabra (Itinerâncias: MUSAC e Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria);
  - **Julie Mehretu** – Black City (Itinerâncias: MUSAC, Kunstverein Hannover e Louisiana Museum of Modern Art)
  - **Fernando Sinaga** – Ideas K (Itinerâncias: MUSAC, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança e Museo de Arte Contemporáneo de Alicante)

---

---

## **ANEXO 2 – INSTRUMENTOS DE PESQUISA**

### **MUSAC**

- Memória descritiva do projeto – revista El Croquis 161, página web do MUSAC
- Plantas do projeto – revista El Croquis 161, página web do MUSAC e cedidas pelo museu
- Perfis do projeto – revista El Croquis 161, página web do MUSAC e cedidas pelo museu
- Fotografias do museu – página web do MUSAC
- Fotografias da exposição – página web do MUSAC e cedidas por Fernando Sinaga
- Entrevistas – de Gloria Moure a Fernando Sinaga (catálogo da exposição Ideias K) e da autora a Emilio Tuñón

### **Centro Graça Morais**

- Memória descritiva do projeto – revista El Croquis 146, página web do Centro Graça Morais
- Plantas do projeto – revista El Croquis 146, página web do Centro Graça Morais, pelo diretor do museu e cedidas pelo arquiteto Souto de Moura
- Perfis do projeto – revista El Croquis 146, página web do Centro Graça Morais, pelo diretor do museu e cedidas pelo arquiteto Souto de Moura
- Fotografias do museu – página web do Centro Graça Morais
- Fotografias da exposição – cedidas por Fernando Sinaga e pelo diretor do museu
- Entrevista – de Gloria Moure a Fernando Sinaga (catálogo da exposição Ideias K)

### **MACA**

- Memória descritiva do projeto – revista El Croquis 149, página web do MACA
- Plantas do projeto – revista El Croquis 149, página web do MACA, pelo museu e pelos arquitetos Juan Carlos Sancho e Sol Madrಿದೆjos
- Perfis do projeto – revista El Croquis 149, página web do MACA, pelo museu e pelos arquitetos Juan Carlos Sancho e Sol Madrಿದೆjos
- Fotografias do museu – página web do Centro Graça Morais
- Fotografias da exposição – cedidas por Fernando Sinaga
- Entrevista – de Gloria Moure a Fernando Sinaga (catálogo da exposição Ideias K)

---

---

### **ANEXO 3 – ENTREVISTA DA AUTORA A HENRIQUE SILVA**

A entrevista foi realizada no dia 26 de Abril de 2013 na Escola Superior Gallaecia. Henrique Silva é artista plástico. A entrevista realizada não foi gravada uma vez que foi feita numa fase inicial e apresentou-se como uma entrevista exploratória. Será na mesma apresentada uma sistematização do que foi discutido, relativo às características e condicionantes da obra de arte contemporânea identificadas pelo artista. Nesta entrevista foram referidas as preocupações do objeto artístico e do espaço expositivo. O artista destacou as diferentes características das peças artísticas, da necessidade de uma variedade de iluminação e o controlo das condições técnicas interiores da sala.

Relativamente à arte contemporânea afirma que as variedades são imensas. Que com as novas possibilidades técnicas os artistas não têm limites para trabalhar as peças e apresentam formas maiores, ou mais pesadas apresentando um grau de complexidade maior que a arte do século XIX. Estas características reformularam a maneira de expor e da sua relação com o espaço.

O que mais foi referido na entrevista foi a relação da iluminação com o espaço, uma vez que estes constituem as condicionantes máximas na instalação e montagem expositiva. Em relação à iluminação o artista referiu as qualidades da iluminação natural como da iluminação artificial. Em relação à iluminação artificial afirmou que o seu manuseamento é mais fácil, uma vez que dependentemente de cada peça artística a iluminação é ajustada às necessidades de observar o objeto. Em relação à iluminação natural referiu as possibilidades técnicas que oferece mas não deixou de destacar as preocupações necessárias para não danificar as peças artísticas. Foram destacadas as diferentes temperaturas de cor possíveis com este tipo de iluminação, referindo as medidas de cor Kelvin. O artista destacou a possibilidade da obra variar de tonalidades no mesmo dia e até ao longo de meses, possível pelas diferentes tonalidades criadas pela luz solar. A luz apresenta-se com cores mais frias, que aconchegam e relaxam ou cores mais quentes, que estimulam, o que cria diferentes sensações nos espetadores das obras de arte contemporânea.

Em resumo, estas preocupações e características foram referidas uma vez que o artista destaca as condicionantes que ele encontra quando monta uma exposição. Para entender este tema o artista forneceu uma bibliografia específica para compreender a arte contemporânea do século XX.

---

---

## **ANEXO 4 – ENTREVISTA DA AUTORA A MARTA ALMEIDA**

A entrevista foi realizada no dia 25 de Junho de 2013 no Museu de Serralves no Porto. Marta Almeida é a responsável pela organização das exposições temporárias e gestão da coleção da Fundação de Serralves.

### **Bruna Teixeira Quais os mais destacados artistas portugueses de arte contemporânea expostas neste museu?**

**Marta Almeida** Tem que fazer uma pesquisa no nosso site. Eu acho que é o melhor. Porque já passaram tantos artistas por cá. O museu abriu em 1999. Em 1996 foi quando Vicente Todoli veio para cá (Diretor Artístico). Mas antes de Vicente Todoli vir para cá já existia uma programação na casa (Casa de Serralves). Eu acho que o melhor era consultar o site ou até vir mesmo um dia aqui a nossa biblioteca e poder consultar os livros feitos por nós. Há um livro que foi editado em 2004, a propósito dos 5 anos do museu, que dá uma panorâmica global, editado pelo Jornal Público. Eu acho que valeria a pena consultar para ter uma visão da história. Para compreender um bocadinho melhor Serralves. No fundo é um livro que se lê muito bem e tem lá todos os artistas que passaram por cá.

### **BT Que movimentos artísticos foram predominantes nessas exposições? (arte conceptual, anti-form, arte povera, support-surface)**

**MA** Não vá por aí. É muito difícil. Hoje em dia os artistas não estão engavetados nos movimentos. Essas fronteiras não existem propriamente dessa maneira. Em Portugal é muito difícil fazer isso, essa separação dessa maneira. Claro que há influências, que há cruzamentos. Mas tem que se tentar de outra maneira. O estudo tem que ser feito de uma forma muito diferente.

### **BT Considera que as salas de exposições foram desenhadas com a máxima flexibilidade para expor as variedades da arte contemporânea? Um dos problemas que existe é criar a dualidade entre arquitetura e arte.**

**MA** O museu foi desenhado por um arquiteto, que é um grande desenhador. Portanto, ele fez um exercício que é fantástico. Que é sempre um desafio para os artistas. O museu foi desenhado como um edifício, como sendo uma obra de arquitetura. Eu acho que nós aqui temos conseguido fazer um equilíbrio bastante bem feito. É claro que às vezes temos algumas dificuldades. Nós estamos agora a montar a exposição do Alexandre Estrela que são vídeos e temos que encerrar janelas, principalmente para não entrar a luz. Há de certa forma uma

---

dificuldade grande em ter que fechar todas as janelas. Outras não, por exemplo, Alberto Carneiro o mesmo conseguiu expor com todas as janelas abertas. Há esse estudo da parte da equipa do museu e um trabalho colaboratorial que existe com o artista em adaptar a exposição aos espaços.

**BT Quais os critérios de exposição das obras de arte? Tem em consideração os tamanhos das obras, uma vez que os espaços arquitetónicos são sempre condicionados?**

**MA** Depende. Há sempre um grande estudo. Nós temos um museu, que em termos de medidas é fantástico. Temos um monta-cargas de 4m de largura por 3m de profundidade. Portanto é um monta-cargas muito grande. As salas de exposição também são grandes. Temos um corredor com 15m de largura. Temos algumas dificuldades, claro que há sempre que estudar bem a montagem das exposições. Mas é um museu com áreas muito generosas.

**BT Quando se elabora o projeto expositivo é um trabalho feito em conjunto com o próprio artista, criador da obra de arte? (ele saberá a melhor maneira de expor a sua arte)**

**MA** Sim, sempre. Ele fala sempre da obra dele e nós estamos aqui e fazemos esse papel. Há sempre também o papel doariado que é interno, portanto essa responsabilidade é inteiramente de Serralves. Mesmo que não seja é sempre inteiramente de Serralves uma vez que a equipa de Serralves acompanha sempre ao longo dessas exposições. Há sempre um grau muito forte quer com o comissário convidado ou com o artista.

**BT Quais são as principais preocupações da colocação das obras no projeto expositivo? (circulação, organização das obras por uma hierarquia de importância ou temporal, iluminação)**

**MA** É conforme cada exposição, depende do que se quer destacar de cada obra. No Jorge Martins que era a exposição dele de desenho apesar de ser uma retrospectiva não estava organizada cronologicamente. Mas houve uma preocupação no museu a organizar a exposição de uma forma que as pessoas pudessem usufruir, ver e entender melhor a obra do artista. No fundo foram criados núcleos, em que as obras tinham realmente afinidades umas com as outras. É muito difícil arranjar um padrão. E é isso que também é bom vermos num museu, um museu vivo que experimenta e faz coisas sempre novas, por tanto há criatividade.

---

**BT Quais as condicionantes arquitetónicas existentes na montagem de uma exposição?**

**MA** O que é essencial num espaço de exposição é ter uma galeria ampla. Os acessos têm que ser muito bem pensados, não fazer portas pequenas. Nem todas as salas de exposição podem ter salas como as de Serralves. Mas quando se está a pensar numa pequena galeria municipal, pensar sempre que as entradas têm que ser de facto com umas dimensões diria de 3m, 3m e meio. Tem que se pensar sempre com alguma abertura quer para que tanto a obra pequena como a grande poderem circular. A circulação é muito importante. Depois tem que haver realmente ar condicionado. É fundamental haver um controlo quer de luz quer de temperatura. Em termos de luz nos também temos salas que estão equipadas com cortinas, ou cortinas blackout para cortar o sol. É importante ter uma sala versátil. Também não é ter uma sala às escuras porque há obras que realmente se vêm com luz natural. A sala deve ter um espaço livre para se quisermos criar um pequeno muro ou uma arquitetura de interiores.

**BT Em termos de circulação pretendem sempre criar um percurso?**

**MA** Não obrigatoriamente, pode estar aberto. Isso depende agora da encomenda. É tudo uma coisa versátil. Depende um bocadinho da exposição que tem.

**BT No Museu de Serralves existe uma sala que tem dois níveis de pé-direito, onde por um lado se pode trabalhar com obras mais pequenas sem deixar de perder a escala e por outro lado tem um espaço muito mais amplo para se poder valorizar as obras maiores.**

**MA** É uma sala muito difícil. Mas o nosso trabalho é puxar pela cabeça e conseguir o melhor espaço. Com a equipa de Serralves, o comissário e o artista convidado tentamos tirar partido das salas.

**BT O museu já expos exposições itinerantes de artistas contemporâneos portugueses. Qual foi o percurso dessa exposição? Alguma passou por museus?**

**MA** Nós tivemos uma exposição itinerante que percorreu por 5 câmaras e 5 bibliotecas, chamada Art@Biblio onde a exposição era adaptada a cada espaço. Toda a arquitetura foi desenhada e adaptada a cada espaço. Existem algumas que passaram por museus mas são muito antigas, não temos acesso à informação e a documentação não é nada de especial. É claro que nós também temos exposições estrangeiras. Estamos a montar agora a de Mel

---

Bochner que já esteve em vários sítios. Mas Mel Bochner é uma exposição que passou por vários museus e a adaptação da exposição foi estudada e está no catálogo. Até podia fazer uma consulta do catálogo dessa exposição. Se calhar era interessante porque o artista estudou a exposição ao pormenor e fez pdf's que estão publicados no catálogo. Era um bom exemplo. Temos feito mais exposições itinerantes de artistas estrangeiros do que portugueses.

---

## **ANEXO 5 – ENTREVISTA DA AUTORA A EMILIO TUÑÓN**

A entrevista foi realizada no dia 11 de Setembro de 2013. Emilio Tuñón é um dos arquitetos do MUSAC.

**Bruna Teixeira ¿Qué preocupaciones se ha tenido en el diseño arquitectónico de las formas de las salas de exposiciones? ¿La forma fue diseñada para la diversidad de las obras artísticas?**

**Emilio Tuñón** Las salas debían de ser espacios muy flexibles y bien equipadas, capaces de ser divididas para exposiciones de tamaño menor, o unidas para grandes exposiciones. La diversidad de las obras, exposiciones y eventos, condicionó el carácter de las salas.

**BT ¿Los materiales empleados en las salas de exposiciones se establecieron en qué contexto? ¿El uso de materiales neutros evidencia la sutileza de la arquitectura, favoreciendo la exposición?**

**ET** El hormigón blanco, de paredes y techos, y el pavimento industrial continuo, en los suelos, trataban de establecer un marco neutro donde las obras de arte y los eventos se instalaran fácilmente.

**BT ¿Qué es lo que se pretendía en lo proyecto con el juego de la iluminación natural y artificial en las salas de exposiciones? ¿Se consideró la necesidad de crear zonas con más o menos iluminación?**

**ET** Los curadores de arte contemporáneo, en general, reclaman que las salas no tengan luz natural. Les gustan las cajas negras como escenarios donde instalan sus exposiciones. Sin embargo, desde el punto de vista de la arquitectura, las salas debían tener luz natural, puntualmente, con un carácter de referencia espacial con el exterior, para que los visitantes disfrutaran más naturalmente del espacio.

**BT ¿El diseño, de la secuencia de las salas de exposiciones, fue pensado como recorrido? ¿En este sentido, la circulación fue pensada de qué manera en esa área?**

**ET** Las salas fueron pensadas como elementos independientes, que se podían unir formando un recorrido abierto... pero los gestores del MUSAC nunca siguieron este esquema de recorrido abierto, optando más por exposiciones autónomas sin conexiones entre ellas.

---

---

## ANEXO 6 – ENTREVISTA DA AUTORA A FERNANDO SINAGA

A entrevista foi realizada no dia 25 de Agosto de 2013. Fernando Sinaga é o artista das obras patentes na exposição *Ideias K*.

**Bruna Teixeira** *¿Qué cambios fueron necesarios en la forma espacial de las salas expositivas para exponer las piezas artísticas? ¿Qué forma arquitectónica sería perfecta para que las obras se adapten al espacio y se obtenga una total integración entre el arte y la arquitectura?*

**Fernando Sinaga** El proyecto inicial de *Ideas K* surge del encargo que el director del Musac, Agustín Pérez Rubio le hizo a Gloria Moure en base al interés que tenía este museo de producir una exposición amplia sobre mi trabajo. La selección fue realizada de la obra producida entre los años 1985 y 2011. Esta primera decisión fue tomada de forma absolutamente independiente por la comisaria de la muestra (que también lo fue de las exposiciones posteriores en el CACGM y MACA). El resultado debía reflejar una visión retrospectiva. El conjunto de esta selección de obra de los últimos veintiséis años creó el marco y las posibilidades de todas las actuaciones e intervenciones espaciales posteriores.

Al comienzo del proyecto, la decisión más importante que adoptamos fue la de dejar a la vista la arquitectura original de Tuñon y Mansilla del MUSAC y renunciar a panelar las salas. Finalmente, tras barajar varias ideas, solo exigimos que era necesario crear una sala que articulara la cabeza del muro central de hormigón creando un solo espacio aislado del resto del recorrido aunque acorde con la estructura del edificio. Un acoplamiento que no hiciera perder dinamismo al edificio. Hicimos ese espacio siguiendo el trazado de la planta y el espigado del techo, tratando así de evitar cerrar el recorrido general de las salas. Nos parecía que mostrar la dureza de la arquitectura de hormigón era una decisión acertada ya que queríamos dejar el cuerpo original del museo al descubierto, permitiendo que la luz natural y las alturas se mostraran tal como fueron pensadas. Tras establecer esta solución solo fue necesario crear una nueva sala para la instalación lumínica *Deuteroscopia* y utilizar el espacio anexo desde donde proyectar el vídeo *Venit hora*.

La mayoría de las obras que se presentaron en la exposición *Ideas K* disponían de unas indicaciones para el montaje de cada obra acordes a su montaje original y todas ellas estaban sujetas a unas precisas instrucciones técnicas de colocación según medidas y alturas previamente ensayadas; no obstante en su conformación final se modificaron algunas mediciones y alturas con el fin de

---

mejorar su relación con el lugar y con las demás obras, de manera que cada trabajo transformaba en cierta forma la colocación de las obras siguientes, ya que buscábamos como construir una totalidad que estuviera más allá de orientaciones cronológicas. En el fondo la experiencia expositiva de *Ideas K* fue creando una extensión de la propia obra al conectar tiempos y configuraciones espaciales que se hallaban desconectadas entre sí. Fue una lectura que trató de indagar en la poética subyacente a través de la experiencia perceptiva de cada una de las obras.

No existió un plano general tal y como tu nos pides donde todo estuviera cerrado previamente con exactitud, -como se puede ver en los primeros proyectos que te he enviado-, aunque tampoco se dejó nada a la improvisación, de forma que del listado de obras inicialmente propuesto, tan solo cuatro de las obras fueron excluidas. Eso no era posible pues era necesario desenterrar los significados a través de la experiencia. La adaptación al espacio arquitectónico al que tu te refieres tiene más que ver con una especie de trabajo de *recreación* que el autor y la comisaria hicimos de forma conjunta y por supuesto con la *conexión* que la obra podía establecer con la arquitectura. Por tanto, era algo que debíamos de hallar hasta poder revelar la obra en su máxima integridad y en el registro más alto posible. Una exposición no depende solamente de la eficacia de la arquitectura, -que en el caso del Musac no facilita demasiado las cosas por su excesiva altura y escala- pues es una operación más compleja donde deben de revelarse poéticas.

Todo montaje expositivo debe ser una parte del trabajo artístico, un ejercicio discursivo de *relectura* donde a veces se producen colisiones y desacuerdos entre el autor y el comisario que finalmente ayudan a catalizar nuevas soluciones. Un clima siempre tenso, lento y concienzudo donde se trabaja con la duda, el tiempo y el espacio. Una arquitectura adecuada para el arte contemporáneo no existe, ni tampoco una normativa, -la historia de las exposiciones del siglo XX lo demuestra-, aunque he de decir que la mejor arquitectura es la que permite crear una poética del espacio. Un vacío significativo lleno de levedad, neutralidad y luz. Una causalidad que te permita concentrarte en la obra sin interferencias ni ruidos. Aunque dicho esto, he de decir también lo contrario, ya que el arte puede actuar en cualquier lugar.

**BT ¿Cómo se ha trabajado la iluminación natural y artificial en las salas expositivas? ¿De qué manera este tipo de composición de la iluminación fue crucial para la percepción de la obra?**

---

**FS** En mi obra se producen diferentes comportamientos que necesitan tanto la luz natural como la artificial, aunque en general suelo huir de las presentaciones escenográficas de la escultura, ya que le añaden un valor teatral que no suelo utilizar. Sin embargo, sí me gustan las fuentes de luz artificial como una oportunidad excelente para la escultura. He creado a lo largo de mi vida artística algunas obras en esta dirección y en *Ideas K* se recoge este aspecto de mi obra. Lo más interesante de haber realizado estas tres exposiciones es sin duda alguna que en cada caso existía una arquitectura relevante detrás y en todas estas exposiciones la luz natural y la artificial convivían. En el Musac destapamos la luz que le permitía mostrar su altura original y obtener un movimiento ascendente semejante al de una catedral. En el caso del edificio de Eduardo Souto de Moura en el CACGM de Braganza no resultaba difícil trabajar allí, la luz natural es magnífica y las proporciones y las escalas del edificio eran más adecuadas a mi obra, no había que hacer cambios, ni crear paredes, ni habitaciones. Tan solo nos adaptamos a un espacio que no presentaba problemas de ejecución. He de decir también, que la exposición en Braganza era menor que la que presentamos en el Musac, ya que cinco de las obras habían sido cedidas por instituciones y no se había contemplado en el presupuesto ampliar estas cesiones. En el CAAM de Alicante ocupamos la antesala de la sala de exposiciones -que tiene luz natural- a fin de crear un doble recorrido y esto nos permitió una mayor circulación y una impresión de totalidad bastante inédita; era la única solución para un proyecto con cambios importantes entre obras que necesitaban versatilidad espacial. Esto creo que lo logramos, pues teníamos de nuevo luz natural, altura, muros de mármol travertino y una sala de carácter más convencional, pero apta para mi obra. El resultado nos lleno de entusiasmo, pues habíamos conseguido de nuevo mezclar obras que nunca se habían presentado como lo hicieron allí.

**BT ¿En qué medida los materiales arquitectónicos han beneficiado o perjudicado la lectura de las obras en las salas expositivas? ¿Qué materiales del espacio arquitectónico estarían concebidos para una percepción ideal de los objetos expuestos?**

**FS** Este asunto de los materiales no deja de sorprenderme pues uno cree que el cubo blanco es lo mejor y que el espacio pintado es mejor que otro más tectónico y luego no es así, el muro de hormigón de León, daba al espacio una dureza, sequedad de gran interés para mi obra. Es cierto que yo ya había puesto a prueba mi trabajo en un espacio similar, la Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca de Rafael Moneo y me gustó ese aire de bunker que tenía el cemento

---

encofrado de la sala central. De todas formas, no quiero decir con esto que sea Louis Kahn el modelo de arquitecto para realizar un museo o que debamos de pensar en espacios tipo la colección Boros en Berlín. El cemento es incómodo para los montajes, y es inexacto e impreciso para una obra que exige mucha precisión técnica. Desde luego en estos espacios se trabaja el doble y los problemas son mayores que trabajando sobre muros que pueden repararse mejor al terminar el montaje.

De forma concluyente he de decir, que la pieza *Putrefactio* que fue expuesta en las tres exposiciones obtuvo su mejor registro en Braganza; en el caso de *Contramundum* puedo decir que el mejor resultado de esta pieza se obtuvo también en Braganza, pero he de decir que en Alicante conseguimos también un excelente resultado con la puesta en escena de esta misma obra. Sin embargo, la pieza *Deuteroscopia* (6 cristales estriados) fue montada de forma inmejorable en el Musac y la obra *Sobre el destino* se reveló en Alicante de forma inesperada, al igual que *Oscillum*. En el caso de *Synesthésie* fue una pieza que tuvo buenos registros en todos los casos, al igual que la obra *Spaesamento*.

Sin duda alguna, las escalas de los edificios, los materiales usados, la luz natural y los suelos aportan nuevas percepciones. Un ejemplo muy claro se vio en Alicante, donde tuvimos que luchar contra una iluminación artificial deficiente, pero sin embargo cuando montamos la pieza lumínica *Deuteroscopia* nos encontramos que el suelo de mármol blanco reflejaba la pieza creando un duplicación espacial insólita y que ese efecto convivía perfectamente con *Contramundum*, creando un espacio interrelacionado irreplicable.

**BT ¿Cuál es la base para la distribución de las obras a lo largo de las salas expositivas? ¿Qué circulación, por parte del espectador se pretende con la exposición?**

**FS** Bueno, como ya puedes ver no existen reglas fijas, existen experiencias que son únicas, aplicables en ciertos casos e inaplicables en otros. No puedes establecer normas demasiado fijas para cada obra pues cambian las alturas, los materiales, la iluminación. Es importante que el recorrido por la obra y el lugar sea acorde al espacio y que los significados de las obras puedan nutrir de significado a las demás. Es como un ir y venir por el espacio y el tiempo, un recorrido que nos remite al presente desde el pasado y que nos explica lo que somos.

---

## ANEXO 7 – LISTA DAS OBRAS ARTÍSTICAS DA EXPOSIÇÃO IDEIAS K

- **El Desayuno Alemán, 1984**

Acero inoxidable, cristal y fotografía (gelatinobromuro de plata) 44 x 62 cm

- **Alma de escaramujo (Fort/Da), 1985**

Madera de escaramujo, pino y haya estucada con arcilla 25 x 60 x 170 cm

- **La estructura ha perdido su función, 1985**

Madera de pino estucada 129 x 50,2 x 240 cm

- **Una parte de la realidad, 1985**

Madera de nogal y pino estucada 250 x 88 x 8 cm

- **S/t, 1987**

Plomo y estearina 8,5 x 130 x 130 cm

- **Düsseldorf Licht, 1988**

Plomo y Neón 184 x 334 x 5,5 cm

- **Doble Simultáneo, 1988**

Plomo y aluminio 114 x 391 x 5 cm

- **Separatio / Coniunctio, 1988-1999**

PVC rojo, acero inoxidable y nylon negro medidas totales 22 x 406 x 5,4cm (198,4 x 5,4 x 5,4cm y 219,5 x 5,4 x 5,4 c/u)

- **El tiempo que resta (He dejado mis zapatos), 1989 /1994**

Aluminio, plomo, hierro galvanizado y zapatos Dimensiones variables

- **Brasil, 1990**

Plomo 36 x 91 x 17 cm

- **Diseminación, 1991-1999**

Cobre, pintura blanca, barniz de poliuretano, resina de dammar y aluminio 20 x 40 x 2.3 cm

- **El pozo de Gehennah, 1992**

Latón, bronce dorado y acero 101,5 x 92 x 104,5 cm

- **De los sentimientos, 1994**

Aluminio 86,3 x 281 x 7cm

---

- **Lo blanco en lo negro, 1995**

Polietileno blanco, negro y acero inoxidable 210 x 250 x 2,5 cm

- **Agua Amarga, 1996**

Acero inoxidable, cristal y fotografía (gelatinobromuro de plata) 44,1 x 62,2 x 2,3 cm

- **Furor melancholicus, 1996**

Acero inoxidable, luz halógena y polaroid 156 x 340,1 x 21 cm

- **Putrefactio, 1996**

Aluminio, zinc, polaroid, DM y sosa caústica 330 x 345 x 18 cm

- **Sobre el destino, 1997**

Aluminio y cristal 100 x 189,5 x 6,5 cm

- **Cuerpo Diamantino, 1998**

Cristal, madera de okumen y pintura de poliuretano 111 x 628,5 x 13cm

- **Galigo, 1998**

Granito, madera pintada y proyectores 90 x 252 x 21 cm

- **Demarcación blanca, 1999**

Polietileno blanco y acero inoxidable 32,8 x 33,8 x 2,3 cm

- **Spaesamento, 2000**

Instalación: metacrilato, madera de okumen y 4 espejos 250 x 125 x 3 cm (c/ espejo)

- **Spaesamento, 2000**

Acero inoxidable, cristal y fotografía (gelatinobromuro de plata) 40,2 x 55,2 x 2,4 cm (cada una)

- **La Rosa Circular, 2002**

Cristal pintado en verde, metacrilato, okumen, acero inoxidable y fotografía (impresión ink-jet sobre papel ignífugo texturizado) 277 x 400 x 3 cm

- **Contramundum, 2002**

Madera pintada, manta de embalaje, cristal, bola de hematites, roble, pinzas de presión, luz, bola de cuarzo y fotografía 76,5 x 205,5 x 148 cm.

---

- **Venit Hora, 2005**

Acero, cristal y fotografía (impresión giclée sobre papel Hahnemühle FineArt Baryta 44 x 62 x 2,4 cm)

- **Venit Hora, 2006**

Video b/n, sin sonido. 7' 20"

- **Deuteroscopia (La segunda vista), 2008**

Acero inoxidable, cristal dicroico laminado 5+5 mm y luz halógena 120 x 120 x 1,8 cm

- **Deuteroscopia (La segunda vista), 2009**

Acero inoxidable y cristal dicroico laminado 5+5 mm, 6 piezas 120 x 700 x 1,8 cm

- **Amigos hasta la muerte, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/ m2 jaspeado al óleo 49 x 59,8 cm

- **Ampulla, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2 jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Fournier Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2 jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Fournier Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2 jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Fournier Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2 jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Fournier Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2 jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Güell Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2 jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

---

- **Güell Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **La domesticación, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Noucentisme, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Suminagashi berlinés, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **RYB1 Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 67,7 cm

- **RYB2 Synesthésie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 67,7 cm

- **Flores portuguesas, 2011**

Impresión digital sobre papel Galgo verjurado color crema de 100 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Cementerio de Agramonte (mujeres muertas), 2011**

Impresión digital sobre papel Galgo verjurado color crema de 100 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo. 59,8 x 46,5 cm.

- **Cementerio de Agramonte (mujeres muertas), 2011**

Impresión digital sobre papel Galgo verjurado color crema de 100 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo. 59,8 x 46,5 cm

- **Cementerio de Agramonte (mujeres muertas), 2011**

Impresión digital sobre papel Galgo verjurado color crema de 100 g/m<sup>2</sup> jaspeado al óleo. 59,4 x 46,3 x 3 cm.

- **Cementerio de Agramonte, 2011**

---

Impresión digital sobre papel Galgo verjurado color crema de 100 g/m2  
jaspeado al óleo. 59,8 x 46,5 cm.

- **Güell synesthesie, 2009**

Impresión digital sobre papel Guarro Torreón Cotton Verjurado de 90 g/m2  
jaspeado al óleo 59,8 x 46,5 cm

- **Oscillum, 2009-2010**

Latón, hierro galvanizado y madera de roble 340 x 240 x 10 cm

- **Serie Charcot, 2008**

Espejos

---

## ANEXO 8 – PLANOS DAS OBRAS ARTÍSTICAS DA EXPOSIÇÃO IDEIAS K

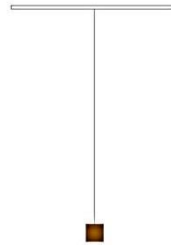
Os planos que se seguem configuram os alçados e a vista em planta dos objetos artísticos patentes na exposição Ideias K do artista Fernando Sinaga.



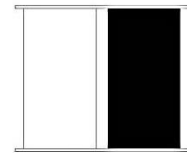
Fournier Synesthésie



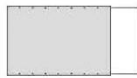
RYB Synesthésie



Oscillum



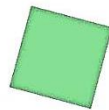
Lo blanco en lo negro



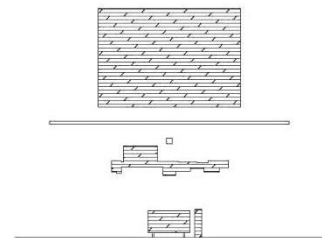
Sobre el destino



Demarcación blanca



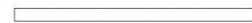
Deuteroscopia  
(La segunda vista)



Putrefacto



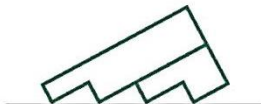
Alma de escaramujo



El pozo de Gehennah



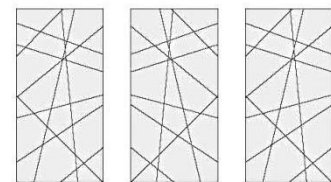
Venit Hora



La estructura ha perdido  
su función



El Desayuno  
Alemán



Spaesamento



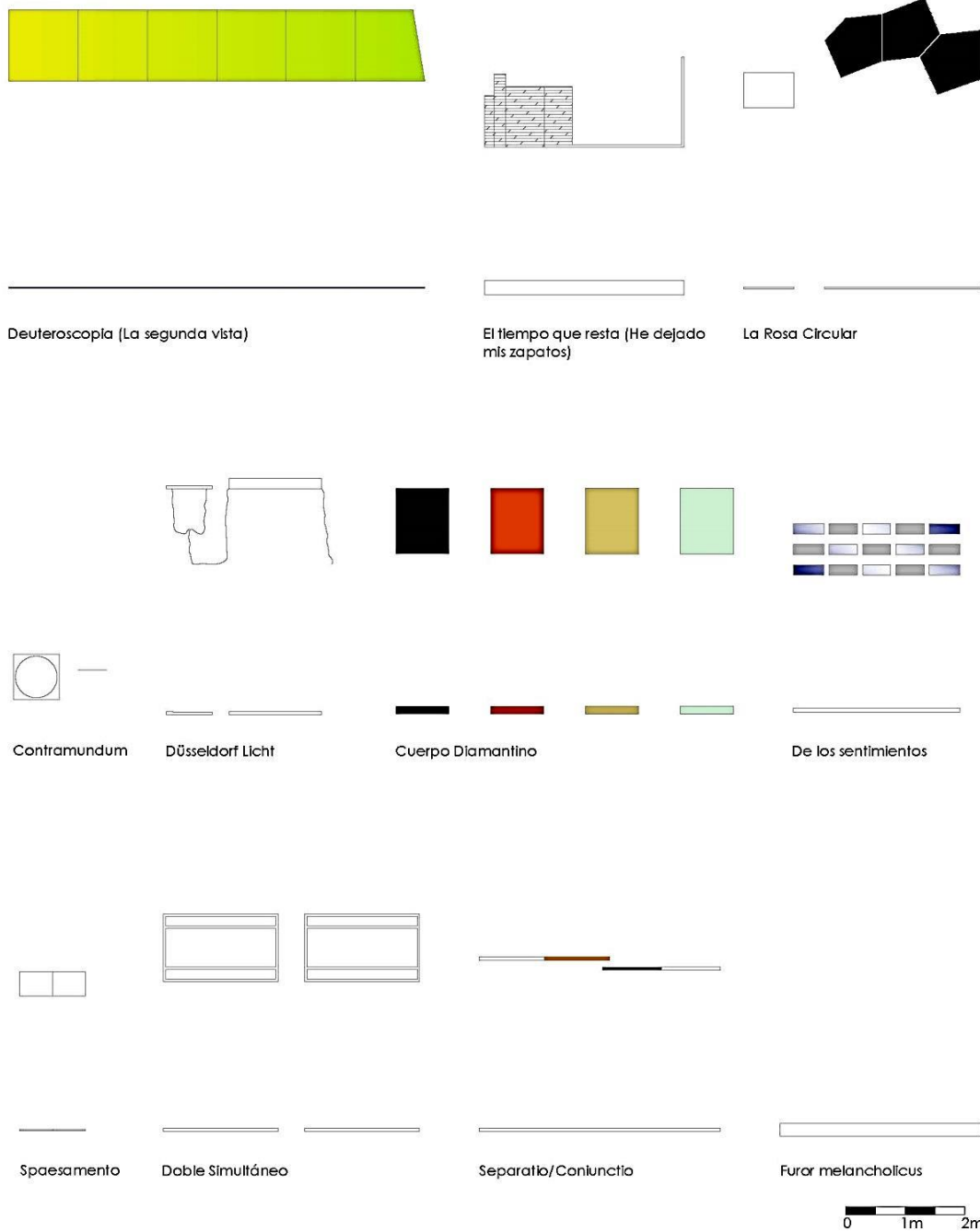


Fig. 108 – Planos das obras artísticas

---

**ANEXO 9 – FICHAS DOS ESTUDOS DE CASO**

---

### IDENTIFICAÇÃO

**DESIGNAÇÃO** Museu de Arte Contemporânea de Castilla e León

**ANO** 2005

**ARQUITETO** Emilio Tuñón e Luis Moreno Mansilla

**MORADA** Avenida de los Reyes Leones, 24-24008 León, Espanha

**WEBSITE** <http://www.musac.es/>

**DIRETORA** Eva González-Sancho

### CARATERIZAÇÃO GERAL DO EDIFÍCIO

**INTERVENÇÃO ARQUITETÓNICA** Construção de raiz

**ÁREA BRUTA TOTAL** 8 553m<sup>2</sup>

**ÁREA BRUTA ESPAÇO EXPOSITIVO** 3 184m<sup>2</sup>

**ÁREA BRUTA SERVIÇOS** 4 725m<sup>2</sup>

**PRINCIPAIS ESPAÇOS DO MUSEU** Cafeteria, loja, biblioteca, auditório, oficina didática, zona administrativa, oficina de restauro.

### PLANTAS



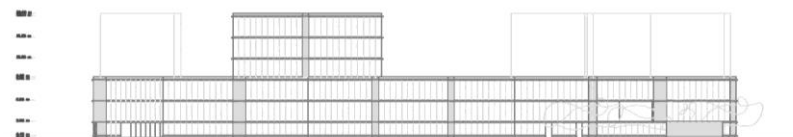
Fig. 109 – Planta piso 0



**Fig. 110** – Planta parcial

<b>1</b>	Cafetaria	<b>6</b>	Auditório	<b>11</b>	Armazém
<b>2</b>	Loja	<b>7</b>	Oficina didática	<b>12</b>	Área técnica
<b>3</b>	Biblioteca	<b>8</b>	Zona administrativa	<b>13</b>	Sala expositiva
<b>4</b>	Vestíbulo	<b>9</b>	Zona de segurança	<b>14</b>	Pátio expositivo
<b>5</b>	I.S.	<b>10</b>	Oficina de restauro	<b>15</b>	Restaurante

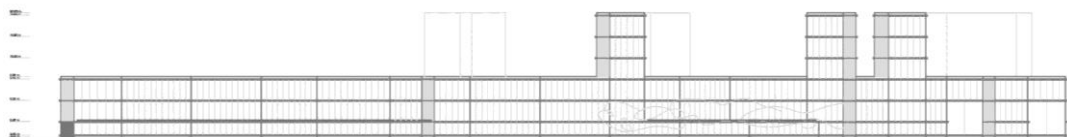
## ALÇADOS



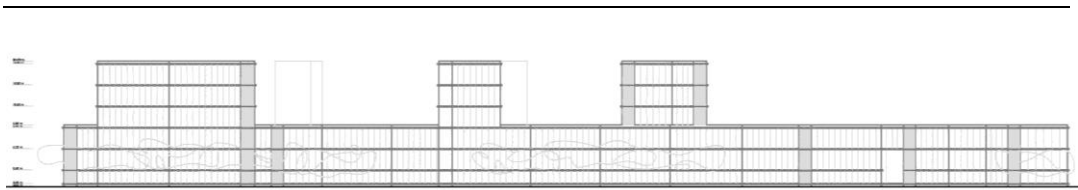
**Fig. 111** – Alçado Este



**Fig. 112** – Alçado Oeste



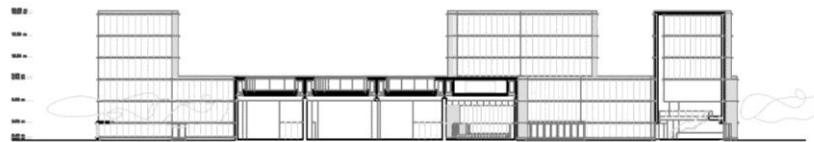
**Fig. 113** – Alçado Norte



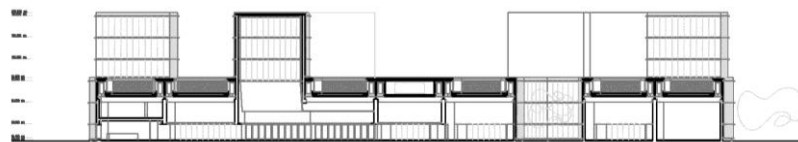
**Fig. 114** – Alçado Sul

PERFIS

11



**Fig. 115** – Perfil transversal 1



**Fig. 116** – Perfil transversal 2

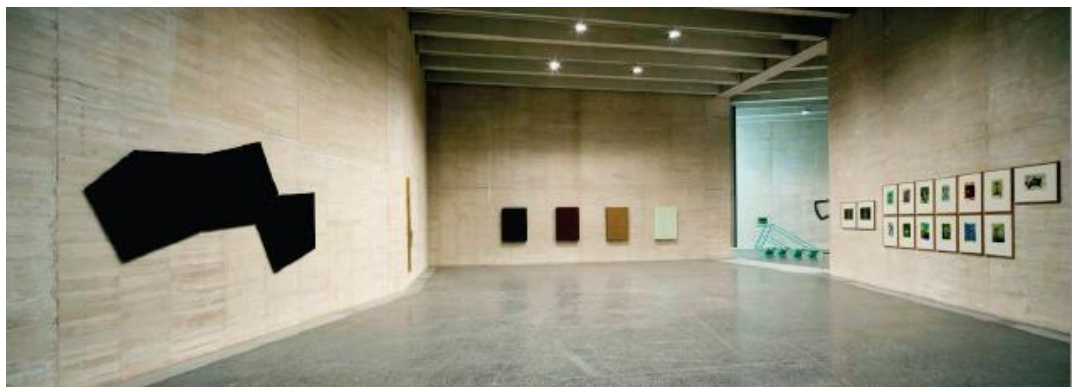


**Fig. 117** – Perfil longitudinal 1



**Fig. 118** – Perfil longitudinal 2

FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO IDEIAS K



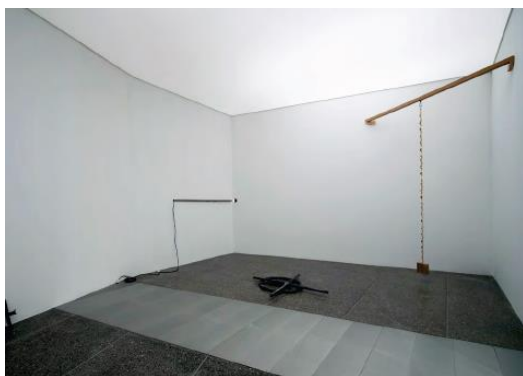
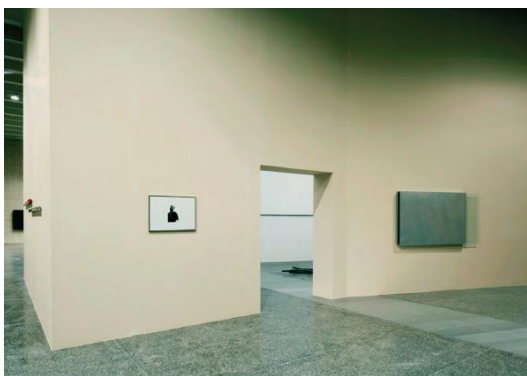


Fig. 119 – Fotografias da exposição Ideias K

### IDENTIFICAÇÃO

**DESIGNAÇÃO** Centro de Arte Contemporânea Graça Morais

**ANO** 2008

**ARQUITETO** Eduardo Souto de Moura

**MORADA** Rua Abílio Beça 105 5300-011 Bragança, Portugal

**WEBSITE** <http://centroartegracamorais.cm-braganca.pt/PageGen.aspx>

**DIRETOR** Jorge da Costa

### CARATERIZAÇÃO GERAL DO EDIFÍCIO

**INTERVENÇÃO ARQUITETÓNICA** Reabilitação

**ÁREA BRUTA TOTAL** 2 159m<sup>2</sup>

**ÁREA BRUTA ESPAÇO EXPOSITIVO** 852m<sup>2</sup>

**ÁREA BRUTA SERVIÇOS** 894m<sup>2</sup>

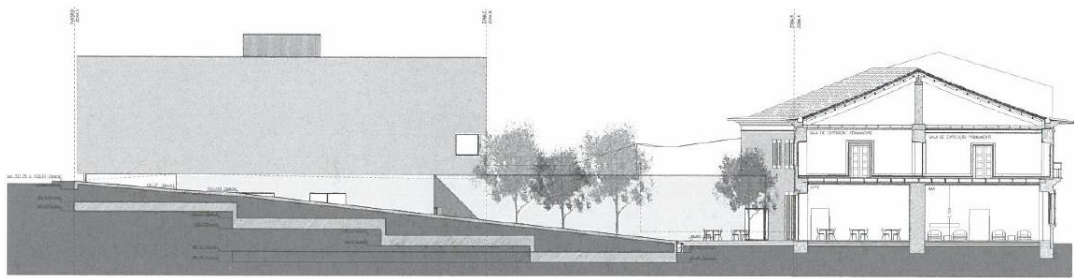
**PRINCIPAIS ESPAÇOS DO MUSEU** Livraria/loja, bar/cafetaria, salas de serviço educativo, gabinete administrativo

### PLANTAS

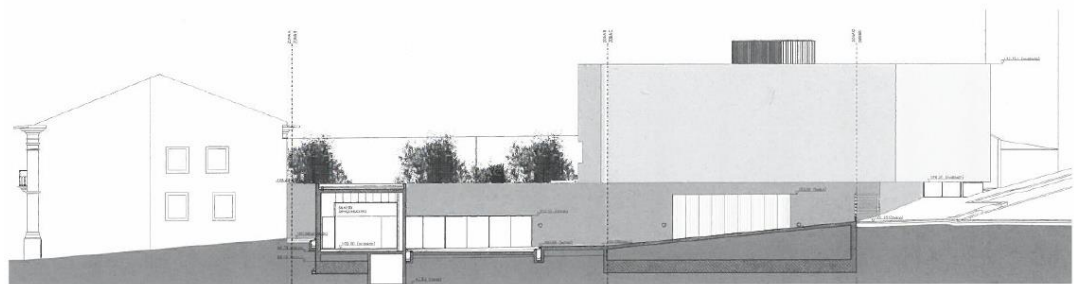


Fig. 120 – Planta piso 0



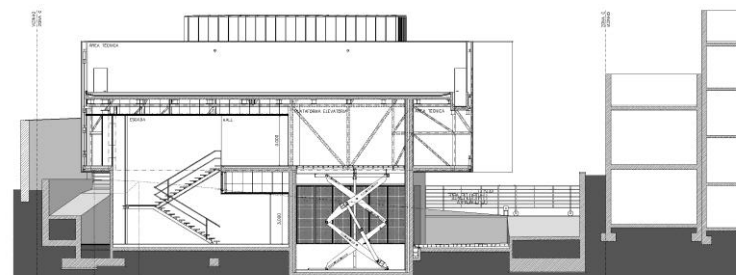


**Fig. 124** – Alçado Oeste e secção

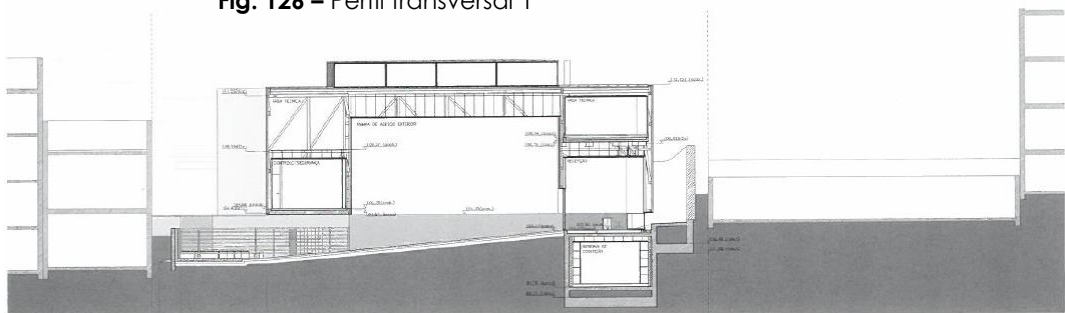


**Fig. 125** – Alçado Este e secção

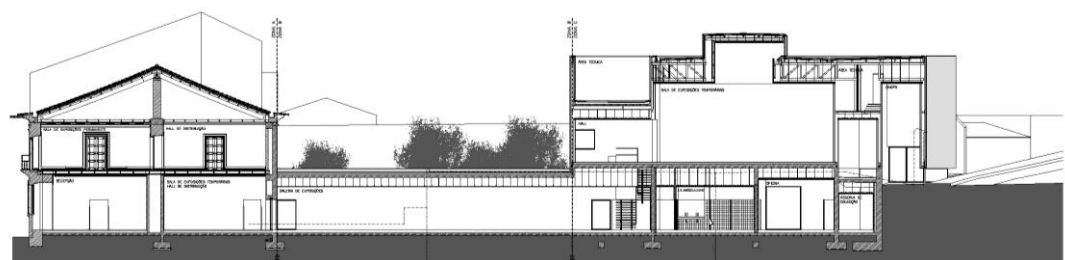
PERFIS



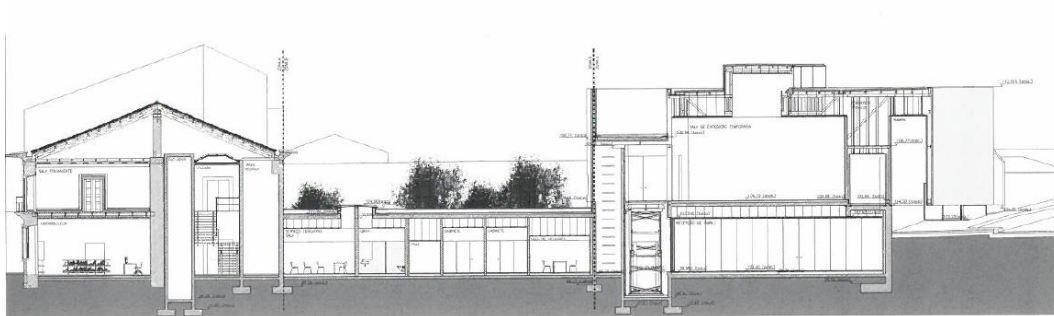
**Fig. 126** – Perfil transversal 1



**Fig. 127** – Perfil transversal 2

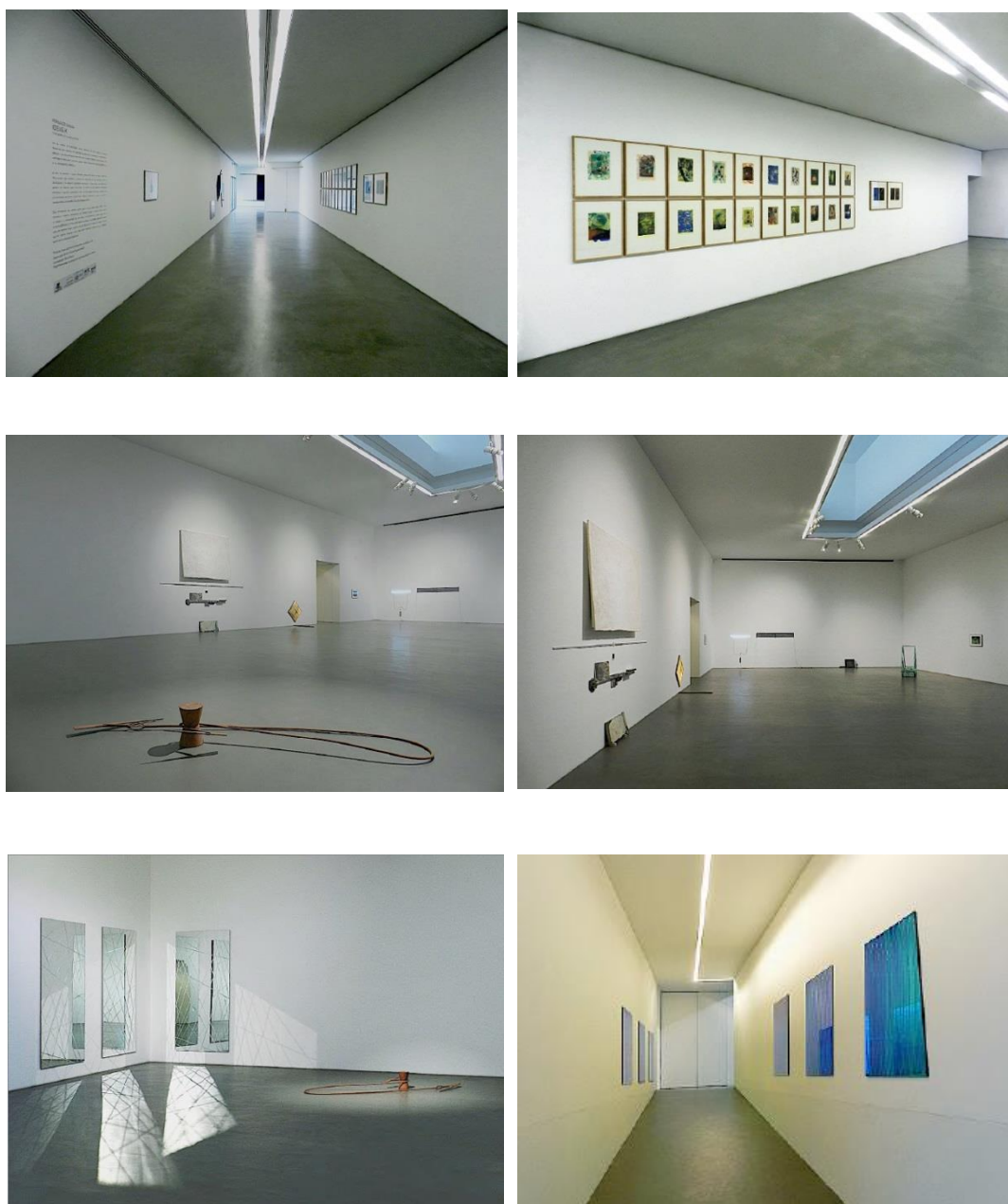


**Fig. 128** – Perfil longitudinal 1



**Fig. 129** – Perfil longitudinal 2

## FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO IDEIAS K



**Fig. 130** – Fotografias da exposição Ideias K

### IDENTIFICAÇÃO

**DESIGNAÇÃO** Museu de Arte Contemporânea de Alicante

**ANO** 2011

**ARQUITETO** Juan Carlos Sancho e Sol Madrdejos

**MORADA** Plaza de Santa María 3-03002 Alicante, Espanha

**WEBSITE** <http://www.maca-alicante.es/>

**DIRETORA** Rosa María Castells

### CARATERIZAÇÃO GERAL DO EDIFÍCIO

**INTERVENÇÃO ARQUITETÓNICA** Reabilitação

**ÁREA BRUTA TOTAL** 5 032m<sup>2</sup>

**ÁREA BRUTA ESPAÇO EXPOSITIVO** 1 699m<sup>2</sup>

**ÁREA BRUTA SERVIÇOS** 2 427m<sup>2</sup>

**PRINCIPAIS ESPAÇOS DO MUSEU** Auditório, escritório, loja/livraria, biblioteca, zona administrativa e de direção, oficinas de trabalho

### PLANTAS

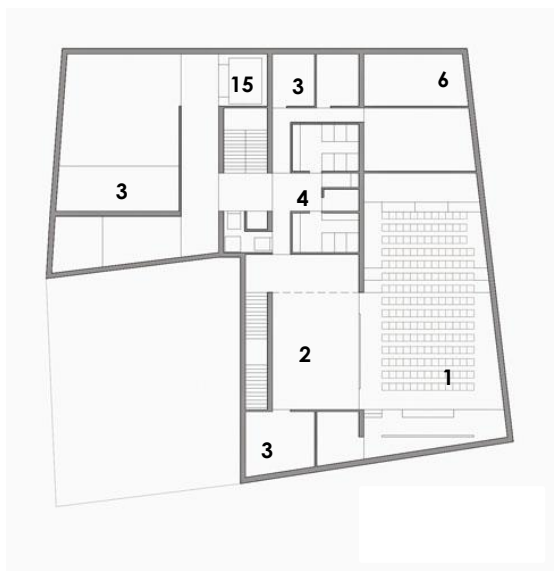


Fig. 131 – Planta piso -1

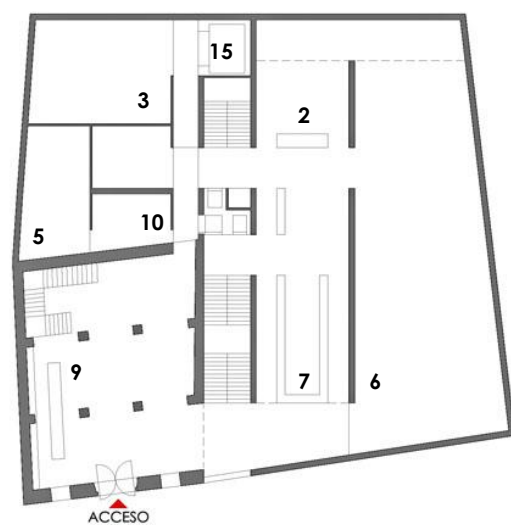
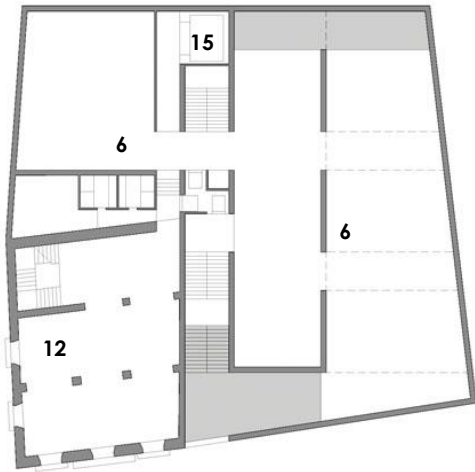
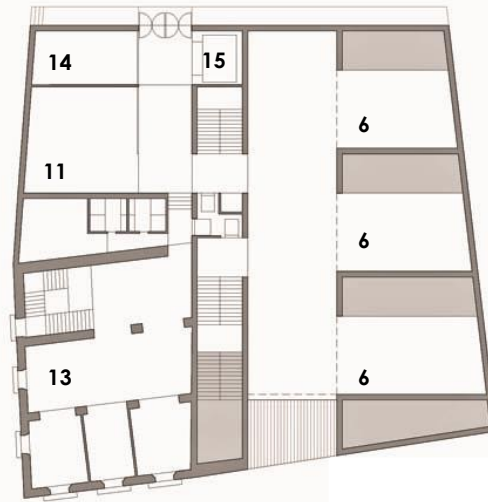


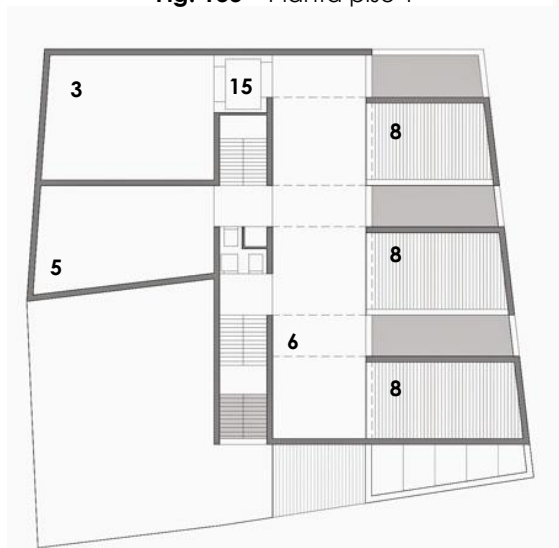
Fig. 132 – Planta piso 0



**Fig. 133** – Planta piso 1



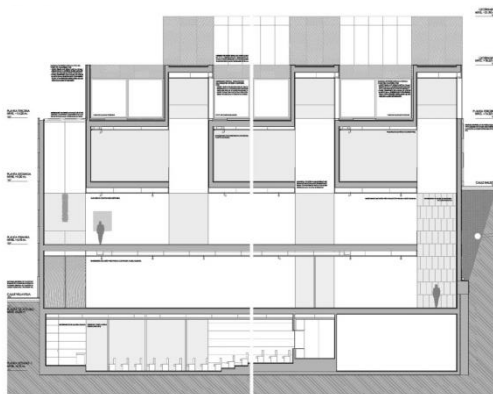
**Fig. 134** – Planta piso 2



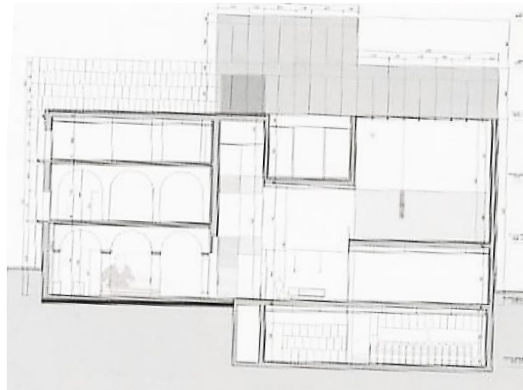
**Fig. 135** – Planta piso 3

- |   |                   |    |                     |
|---|-------------------|----|---------------------|
| 1 | Auditório         | 9  | Vestíbulo           |
| 2 | Sala polivalente  | 10 | Zona de controlo    |
| 3 | Armazém           | 11 | Oficina             |
| 4 | I.S.              | 12 | Biblioteca          |
| 5 | Área técnica      | 13 | Zona administrativa |
| 6 | Sala expositiva   | 14 | Receção de obras    |
| 7 | Loja/livraria     | 15 | Monta-cargas        |
| 8 | Zonas ajardinadas |    |                     |

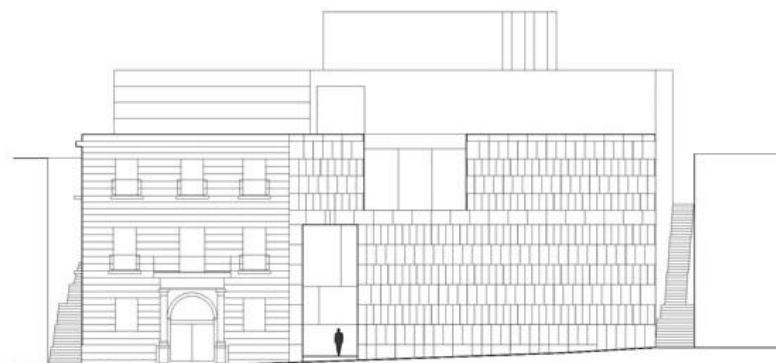
## PERFIS



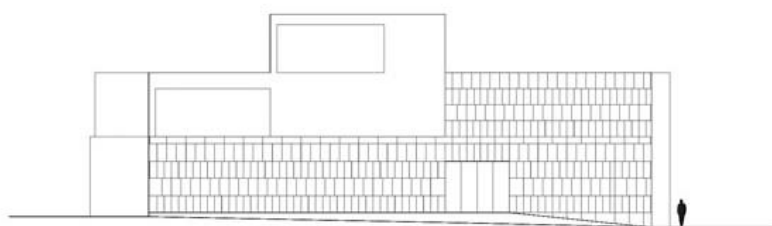
**Fig. 136** – Perfil longitudinal



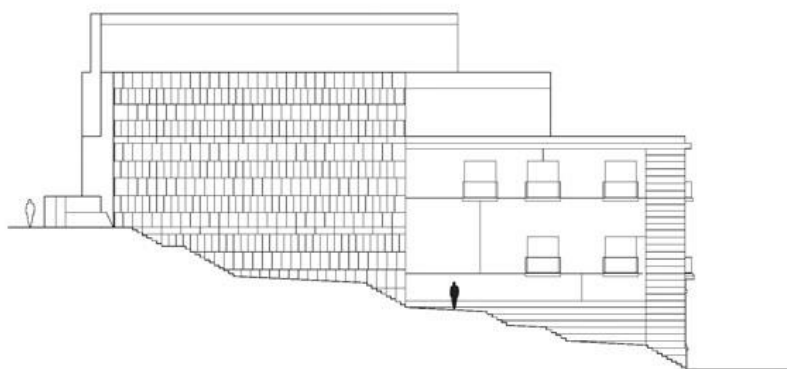
**Fig. 137** – Perfil transversal



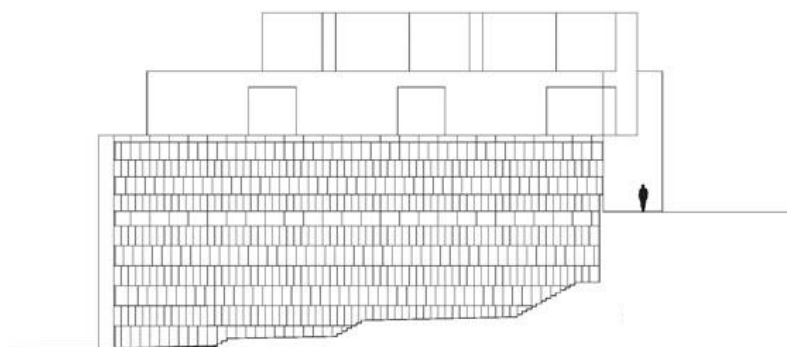
**Fig. 138** – Alçado Sul



**Fig. 139** – Alçado Norte



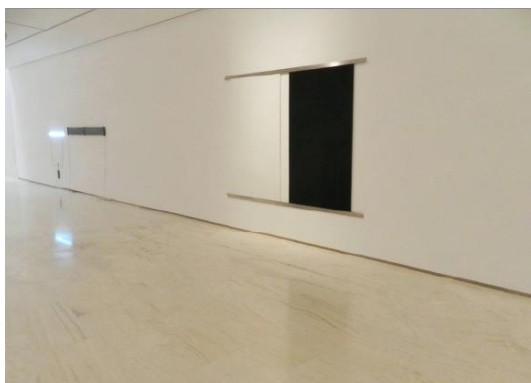
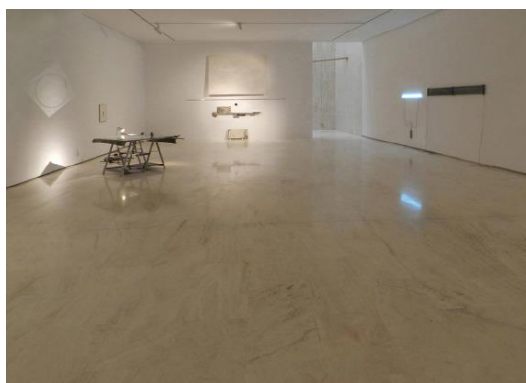
**Fig. 140** – Alçado Oeste



**Fig. 141** – Alçado Este

---

FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO IDEIAS K



**Fig. 142** – Fotografias da exposição Ideias K