

Limites nas Formas de Expor

Entre o projeto ideal e o projeto possível

Constança Pupo Cardoso

Matosinhos, 2022

Limites nas Formas de Expor

Entre o projeto ideal e o projeto possível

Dissertação apresentada à escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Design.

Núcleo de Especialização:
Design de interiores

Orientadora: Prof.^a Mestre Ana Sofia Cardoso
Co-orientadora: Prof.^a Mestre Maria Milano

“Neste sentido, a construção de uma exposição assemelha-se a um cuidadoso jogo de distâncias e limites - sejam eles físicos ou conceptuais - (...)”

(Marchand & Peres in Revista 4, 2014, pp. 63)

Agradecimentos

Resumo

Abstract

1. Introdução

2. Contexto criador de limites

2.1 O objeto

2.2 O espaço

2.2.1 Bachelard e Heidegger na compreensão
do espaço expositivo

2.2.2 O espaço expositivo

3. Limites

3.1 Limites teóricos

3.2 Limites Práticos

4. Limites nas formas de expor

4.1 Formas de expor

4.2 Entre a apresentação e a representação

4.3 Expor e exposição

4.3.1 Uma breve retrospectiva da exposição

4.3.1.1 Mapeamento Histórico das Formas de Expor

4.3.2 Tipologias das formas de expor

5. Caso Prático_Exposição Portugal Pop

5.1 Documentação fotográfica

5.2 Limites do Projeto

5.3 Reações e Observações

6. Considerações finais

Notas de fim

Bibliografia

Índice de Figuras

Capas

Diagramas

Mapa histórico das formas de expor

Mapa tipologias das formas de expor

Agradecimientos

A todos os professores, colegas e profissionais, com quem tive a oportunidade de conviver durante estes dois anos de frequência no Mestrado e que contribuíram para o meu desenvolvimento pessoal, intelectual e acadêmico.

Um agradecimento à esad—idea, pela oportunidade de estágio, sem o qual não seria possível concretizar a dissertação.

Às professoras Ana Sofia Cardoso e Maria Milano, que desde o princípio da minha frequência no mestrado me apoiaram e ajudaram, criando oportunidades para desenvolver um percurso profissional único. Bem como, a sua ajuda essencial na orientação e concretização da presente dissertação.

Aos meus pais que me apoiaram e incansavelmente disponibilizaram todos os recursos necessários para a minha frequência neste mestrado, bem como para o meu desenvolvimento pessoal e profissional.

À Eleonora Fedi e à Sofia Meira, que com amizade e profissionalismo me acompanharam e orientaram na minha passagem pela esad—idea.

Às minhas amigas, Vera Sousa e Sara Alves, a quem agradeço a amizade, paciência e companhia durante os dois últimos anos.

Resumo

Para atingir o limite de algo, implica chegar a um ponto de resistência. Onde um determinado caminho termina, novos tomam o seu lugar até um destino distinto do previamente idealizado. O projeto ideal e o projeto possível constituem o espectro de ação destes limites propostos, onde o ideal é aquele que concretiza um arquétipo da ideia concebida preliminarmente, e o projeto possível, a ideia proporcionada, resultado da ação dos limites. Neste contexto, este estudo, visa explorar os limites nas formas de expor, e por isso no projeto expositivo, partindo do princípio que a sua relação pode ser cíclica. Assumindo que as formas de expor influenciam o projeto e advêm dele simultaneamente, por ação dos limites - premissas e necessidades - que atribuem a cada projeto uma identidade singular.

O presente trabalho surge como oportunidade de estabelecer relação entre a disciplina de design de interiores e a prática projetual de design expositivo, assumindo que o designer de interiores tem domínios úteis e específicos sobre o espaço e os objetos expositivos - as formas de expor.

Através da participação na elaboração de um projeto expositivo e consequente estudo do seu processo, aliado a uma análise da retrospectiva histórica dos eventos expositivos, através da qual se estabelecem tipologias de formas de expor, pretende-se compreender o campo de ação do design expositivo, bem como os seus domínios. Por este motivo, este estudo não tem como objetivo resolver limites. Pretende analisá-los e compreendê-los de forma a tornar o processo projetual mais eficiente.

O ímpeto recorrente de fazer uma leitura do termo “limite” enquanto algo que restringe taxativamente é comum numa época em que os limites disciplinares à semelhança de outros contextos, são cada vez menos definíveis. Contudo importa esclarecer, que o “limite” na condição do projeto expositivo é construtivo ao seu desenvolvimento. Embora seja sobre esta questão que o olhar comum cai, a pergunta não deve passar por “Há limites na forma de expor?”, sendo que os limites aqui discutidos não são “moralizadores” mas sim os técnicos relacionados com o desenvolvimento formal do projeto.

Palavras-chave: processo _ exposição _ limites _ design _ dispositivo

Abstract

To reach the limit of something implies reaching a point of resistance. Where a certain path ends, new ones take its place until a different destination from the one previously idealized. The ideal project and the possible project constitute the spectrum of action of these limits here proposed, where the ideal is the one that materializes an archetype of the idea conceived preliminarily, and the possible project, the idea provided, result of the action of the limits. In this context, this study, aims to explore the limits in the ways of exhibiting, and therefore in the exhibition project, based on the principle that their relationship can be cyclical. Assuming that the ways of exhibiting influence the project and arise from it simultaneously, by the action of limits - premises and needs - that attribute to each project a unique identity.

The present work appears as an opportunity to establish a relationship between the discipline of interior design and the projectual practice of exhibition design, assuming that the interior designer has useful and specific domains over the space and the exhibition objects - the ways of exhibit.

Through participation in the elaboration of an exhibition project and consequent study of its process, combined with an analysis of the historical retrospective of exhibition events through which typologies of ways of exhibit are established, it is intended to understand the field of action of exhibition design, as well its domains. For this reason, this study does not aim to solve limits. It intends to analyze and understand them in order to make the design process more efficient.

The recurrent impetus to read the term “limit” as something that restrictively restricts is common at a time when disciplinary limits, like in other contexts, are less and less definable. However, it is important to clarify that the “limit” in the condition of the exhibition project is constructive to its development. Although it is on this issue that the common view falls, the question should not go through “Are there limits in the way of exposing?”, since the limits discussed here are not “moralizing”, but the technical ones related to the formal development of the project.

Keywords: process _ exhibition _ limits _ design _ display

(1)

Introdução

A possibilidade de proporcionar espaços que mais do que experiências significativas permitam a criação de memória coletiva, e o desenvolvimento de novos significados, é uma responsabilidade. O espectador precisa de ser confrontado, envolvido, desafiado, questionado. Principalmente questionado. A forma como se expõe, através de que certos meios, para quem, onde e porquê expor, influência, muda e controla a percepção do que vemos.

Enquanto designer de interiores, é frequente o debate sobre esta responsabilidade, que ao longo dos tempos foi mutando. É dessa mutabilidade, materializada em experiência, levada, ao máximo envolvimento do espectador e do seu olho - cada vez mais treinado e atento -, que se pretende levar a cabo este estudo.

O presente trabalho de investigação, intitulado de “Limites nas formas de expor - Entre o projeto ideal e o projeto possível”, nasce da possibilidade da participação num projeto expositivo no departamento de design expositivo do Centro de Investigação em Arte e Design na esad—idea, na sequência da conclusão do mestrado em design de interiores. A participação no projeto - dezembro 2021 a março 2022 -, permitiu desenvolver um questionamento crítico que tem como objeto central o processo projetual de uma exposição, assumindo que esta é construída através da coexistência de diversas formas, tornando-se uma forma de expor na sua totalidade, enquanto resultado da imposição de limites projetuais.

Atribuir a importância às formas de expor e aos seus limites surge como modo de valorização do trabalho do designer na tentativa de criar espaço para uma disciplina que em contexto português não se encontra desenvolvida nem academizada - permanecendo na sombra do objeto e de áreas profissionalizadas e desenvolvidas academicamente -, bem como evocar consciências sobre a importância da instalação expositiva na leitura dos objetos. Mary Anne Staniszewski, em “The power of display”, analisa justamente que a natureza efêmera da exposição pode auxiliar a atual amnésia que negligencia as formas de expor. Por isso,

propõe-se assim mais um dos motivos para a valorização do estudo das formas de expor, como modo de conceder relevância a uma parte da exposição que muitas vezes é deixada para o tempo que “sobra”.

O projeto expositivo, para além de um caráter colaborativo e mediador por si só inerente a qualquer disciplina de design, encontra-se sempre dependente de programas espaciais já definidos e da própria natureza do objeto a expor. É no encontro destas questões e através da exploração de metodologias e processos utilizados nos projetos de espaços expositivos, que se pretende contribuir para o aprofundamento do entendimento do que constitui o papel do designer de interiores no projeto de espaços expositivos, provando que o design expositivo existe e pode pertencer à disciplina de design de interiores, e simultaneamente, enaltecer a importância destes eventos.

Grande parte dos estudos relacionados com design expositivo estão associados à disciplina de curadoria e ao espaço de museu e de galeria, como tal, maioritariamente associados aos objetos de natureza artística ou arqueológica. Contudo, o museu teve um papel fundamental na exploração e evolução do espaço expositivo, por isso, na tentativa de não tornar o presente trabalho num estudo estritamente relacionado com a disciplina de museologia, concentrou-se o mesmo na exploração da metodologia associada ao processo de design e aos seus elementos fundamentais, o objeto e o espaço.

Assim o estudo inicia-se do geral para o particular, com a descodificação teórica do objeto de estudo terminando com a documentação do projeto que apoia o estudo crítico desenvolvido.

O segundo capítulo - onde se inicia o desenvolvimento do estudo - concentra-se na análise dos elementos contextuais do projeto expositivo, o espaço e o objeto, que surgem como principais desencadeadores de limites no projeto expositivo.

O terceiro capítulo dedica-se ao conceito de limite associado à prática projetual com suporte na aprendizagem empírica promovida pela participação num projeto de contexto real e com base num estudo teórico de David Dean “Museum Exhibition - Theory and Practice”.

O quarto capítulo explora essencialmente os conceitos de “formas de expor” em conjugação com “limites”, apoiando-se na construção de uma definição de exposição e na sua retrospectiva; definem-se também, categorias tipológicas que possibilitem um conhecimento abrangente da relação do dispositivo enquanto forma de expor no espaço, na tentativa de construir um método de análise que possa ter uma utilização consciente na prática projetual futura, tornando a abordagem ao projeto mais eficiente.

O quinto capítulo é dedicado à documentação e apresentação do projeto prático elaborado em estágio, bem como a análise de alguns dos limites nele encontrados.

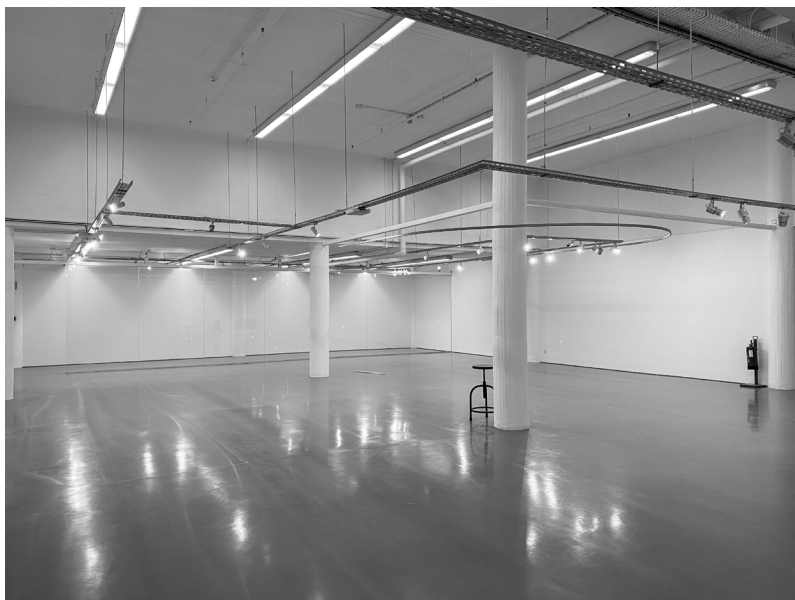
A metodologia adoptada na construção deste estudo residuiu essencialmente na procura de contexto teórico e prático - fontes secundárias e fontes primárias :

Adquiriu-se conhecimento teórico através de fontes secundárias, na recolha bibliográfica entre a Biblioteca Municipal do Porto, Biblioteca da Fundação Serralves, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian entre outras bibliotecas online. Reconhecendo que as publicações em Portugal sobre o tema não são vastas, foi essencial uma pesquisa em publicações estrangeiras onde a disciplina já se encontra solidamente implementada, de forma a encontrar autores que reunissem estudos para sustentar a proposta do presente trabalho.

Aliado a uma pesquisa teórica, foi essencial a participação no desenvolvimento de um projeto expositivo - fonte primária, de contacto direto com o objeto em estudo - por meio de um estágio na esad—idea apresentado como caso prático no quinto capítulo. Partindo do conhecimento adquirido na elaboração desse projeto proporcionou-se o desenvolvimento do objeto de estudo aqui apresentado.

É importante salientar que várias foram as exposições visitadas - tanto a nível nacional como internacional - ao longo do processo de escrita deste estudo, como forma de analisar e expandir a cultura visual em relação ao tema. Ainda com o intuito de adquirir mais conhecimento na área do design de exposições, num contexto distinto do proposto no estágio, a participação numa das aulas abertas da Culturgest com a exploração do tema de curadoria e produção de exposições, foi igualmente relevante.

(2)



Contexto Criador de Limites

The sacramental nature of the space becomes clear, and so does one of the great projective laws of modernism: As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery “frames” the gallery and its laws. (O’Doherty, 1986, pp.14-15)

A necessidade de localização, física ou verbal, participa da forma como encadeamos ideias e organizamos pensamento, como concretizamos e compreendemos mensagens, ideias em fluxo de transmissão e a materialidade que nos rodeia. O sentido de falta de informação no meio deste fluxo, leva-nos de imediato a questionar as circunstâncias, conjuntura o enquadramento do transmitido. Sem a sequência lógica assente numa base que suporte e guie o discurso ou ideia é difícil a concretização correta de algo.

"In terms of language it means that a word never stands forth in its full array. The reader needs the whole sentence to understand a single word in the sentence. Something, no matter if it is a word or an object, becomes itself through the surrounding or the context."(Ahldag, 2013, pp.5)

O contexto é uma circunstância, estruturada por relações de dependência entre objetos e dados específicos *linkados*, que se alimentam e suportam reciprocamente, bem como o ambiente circundante - o que circunscreve. No sentido deste estudo, são precisamente as circunstâncias, as premissas, que possibilitam criar os limites teóricos, e por isso o programa sobre os quais os limites práticos se irão apoiar. Os elementos espaço e objeto são neste seguimento, os componentes que constituem o contexto para a criação de um programa do projeto expositivo. É fundamental compreender-se que uma exposição só existe com a relação base de dois elementos, o espaço e o objeto. Este contém em si, através do seu carácter obrigatório e primário, as premissas base para o projeto, por meio das circunstâncias das suas naturezas singulares. Assim, estes dois componentes apresentam-se como contexto criador de limites, pois são esses limites que vão desenhar um programa para se implementar em projeto, sendo sobre este contexto que o projeto se vai implementar tanto a nível teórico como, posteriormente, a nível prático. Porém, tanto o espaço com o objeto representam limites em si, pela sua permanência constante no projeto. Estes elementos, tanto ajudam na formulação de um programa expositivo e curatorial - formado por limites teóricos de fase pré-conceptual a conceptual - como também constituem limites práticos pela sua natureza física em fase de execução e produção do projeto expositivo. Dentro desta perspectiva macro do contexto - o projeto - o espaço é o ambiente imediato, disponível, que através das suas características formais, estruturais, tipológicas e institucionais, permite analisar as circunstâncias onde se irá erguer e construir a futura apresentação espacial - a narrativa

e objetos - processo que invariavelmente passa por uma análise técnica que resulta numa enumeração de limites - problemáticas e premissas. É na assimilação destes limites que o potencial das possibilidades restantes se amplificam e se desenham novas direções. Contudo não se poderá falar de análise espacial sem objeto. A análise tem como base o objeto que será apresentado neste espaço, numa perspetiva de adequação de um elemento ao outro. Embora se possa assumir que já exista um discurso curatorial pré definido, este invariavelmente surge da relação indissociável destes dois elementos - espaço/objeto.

O espaço até ao momento referenciado é essencialmente físico, contudo o peso dos valores da instituição - o espaço dos “valores” - estabelecem um diálogo obrigatório com o objeto e vice-versa. Invariavelmente esta relação é traduzida não só por uma narrativa curatorial, mas também pela representação física dessa curadoria - o projeto expositivo. Compreenda-se que, até mesmo o espaço não físico se traduz de forma física e constitui a base da construção de um discurso e por consequência de um projeto expositivo.

O objeto contém um contexto próprio assente nas suas relações sociais, culturais, humanas, e no entendimento da sua natureza, composição, estrutura, concepção e significado (Mao, & Fu, 2021). Este contexto do objeto, definido pelas suas relações essenciais, passa também a ser domínio do contexto do projeto, sendo que este apresenta premissas primárias para a construção dos limites teóricos do mesmo. Contudo, é também através da vida social do objeto e por isso dos seus contextos de mudança (Mao, & Fu, 2021), que no sentido deste estudo, se permite a criação do recontexto do objeto exposto através de abordagens contextuais por meio das formas de expor, recontextualizando através destas, o objeto segundo uma harmonização entre os vários estágios da vida social do mesmo¹ e da narrativa pretendida para a exposição. Os contextos de mudança referidos anteriormente, exprimem-se num espectro definido entre processos de descontextualização e recontextualização, trans fazendo-se neste “entre” o seu contexto primário, contexto arqueológico e contexto museológico. O primeiro referente ao contexto original na sua vida ativa de uso; o segundo, à sua movimentação para acervo ou depósito, onde se estabiliza num tempo histórico parando o desenvolvimento de valor documental; e o terceiro, quando os objetos são retirados e colocados como objetos de museu, podendo este ainda conter

um contexto de exibição quando este passa para o espaço físico dentro do espaço museológico (Mao, & Fu, 2021, pp. 3).

Compreende-se por isso que a análise da vida dos contextos do objeto, bem como os seus processos de mutação, permite um levantamento de informações essenciais à construção de estruturas expositivas que permitem interpretar, representar e associar variados objetos e distintos dispositivos com diversas abordagens dimensionais. Estas estruturas expositivas - formas de expor - propõem assim um cenário que enquadra os objetos e os seus significados na narrativa curatorial proposta, representando espacialmente e proporcionando um novo contexto, uma nova perspectiva da memória tanto dos objetos como do espectador que os experiencia e os interpreta.

O recontexto dos objetos em função de uma narrativa pensada e adequada a um espaço e a uma audiência específica, pede a capacidade de projetar formas de expor. Mas dentro desta perspectiva, será importante levar em conta que a forma de expor, mais do que representar significados, reinterpreta-os, de modo que, há uma invasão do objeto. Assumindo que esta invasão já está comprometida em parte com a descontextualização do próprio no seu contexto primário, poderá ser pertinente explorar os objetos que permitem uma maior intromissão por parte das formas de expor enquanto dispositivos que suportam mas também representam, assumindo que estas formas de expor podem ter diversos graus de impacto no próprio objeto em prol da sua função. É perceptível que dentro desta ideia, não é apenas discutível o que o objeto permite mas também o que a narrativa quer, e o que é que o objeto representa na narrativa, isto é, se o objeto é uma parte de um todo ou se por si só já contém uma narrativa própria que não necessita de re-contexto.

O contexto que gera limites apresenta-se assim, também no objeto, talvez porque estes limites se apresentam como fundamentais no projeto da forma de expor associada ao objeto. É através do seu histórico, das suas circunstâncias passadas que se compreendem os ditos limites - problemáticas e premissas - para a prática projetual de construção de formas de expor.

(2.1)



O objeto

objeto
objeto-função
objeto-sujeito
objeto-poético
objeto-lúdico
objeto-fetice
objeto-desejo
objeto-espetáculo
objeto-espaco
objeto-estético
objeto-lugar
objeto-arquiológico
objeto-social
objeto-sagrado
objeto-tempo
objeto-etnográfico
objeto-imaginário
objeto-coleção
objeto-útil
objeto-experiência
objeto-centro
objeto-único
objeto-multiplo

objeto-design
objeto-fragmento
objeto-arte
objeto-dispositivo
objeto-sólido
objeto-emoção
objeto-museu
objeto-expositivo
objeto-matéria
objeto-artifício
objeto-natural
objeto-memória
objeto-artificial
objeto-retrato
objeto-conteúdo
objeto-contentor
objeto-contexto

"These are enormous topics, because material objects are as much a part of the weave of our lives as our bodies are; indeed these two aspects of our lives have the fundamental characteristic of physicality not possessed by most other facets of our existence." (Pearce, 2003, pp.1)

"Enquanto decidia em qual destas coisas transformá-lo, manuseando ainda a água, os seus dedos enrolaram-se à volta de qualquer coisa dura— uma gota de matéria sólida — e aos poucos desenterraram um pedaço grande e irregular, e trouxeram-no à superfície. "; "... o pedaço de vidro teve direito ao seu lugar sobre a pedra da lareira, onde, pesado, permaneceu sobre um pequeno monte de contas e cartas ..."; "olhando vezes sem conta em semiconsciência por um espírito que pensa noutra coisa, qualquer objeto, qualquer objeto se mistura profundamente com a matéria do pensamento que perde a sua forma real e se reconstrói de modo ligeiramente diferente numa forma ideal que assombra a mente quando menos se espera."; "Colocada na pedra da lareira, no extremo oposto ao pedaço de vidro que fora desenterrado na areia, parecia uma criatura de outro mundo ... O contraste entre a porcelana tão viva e alerta, e o vidro tão mudo e contemplativo, fascinava-o, e confuso e espantado perguntava-se como é que os dois podiam existir no mesmo mundo, quanto mais pousarem-se sobre a mesma estreita fita de mármore no mesmo quarto." "os mais belos espécimes trazia-os para casa e colocava-os sobre a pedra da lareira ..."(Woolf, 2004, pp. 23-30)

Objeto - n. m. 1. coisa material 2. tudo o que afeta os sentidos 3. aquilo de que se trata; assunto, matéria, questão, tema 4. fim, propósito, finalidade, fito 5. motivo, causa 6. alvo, destinatário 7. aquele ou aquilo que é afetado ou sofre uma ação 8. FILOSOFIA o que é pensado, ou representado, enquanto distinto do ato pelo qual é pensado 9. FILOSOFIA aquilo cuja existência é considerada como independente do conhecimento que dele tem o sujeito pensante. (Porto editora, 2022,s.p)

De forma sumária: O objeto é uma coisa definida. Uma qualquer coisa que conseguimos ver, tocar, falar/pensar sobre, e que existe independentemente da nossa observação. É portanto material e físico, afeta-nos os sentidos. Pensar em objeto é majoritariamente pensar em materialidade, tal como Susan M. Pearce e Sandra H. Dudley, desenvolvem através dos seus estudos museológicos, sobre os objetos e as coleções como objeto de estudo da cultura material das sociedades. Virginia Woolf, de uma forma mais literária apelando às emoções e talvez sensações, também nos faz visitar o mundo material e imaterial através de um dos seus contos, mostrando-nos o ato de colecionar pedaços, ou fragmentos, “Objetos sólidos” (Woolf, 2004, pp. 23-30), materiais, fruto de um ímpeto urgente na procura de relações nestes mesmos objetos. Não é uma relação óbvia a destas referências, contudo pensemos que ambas têm no seu desenvolvimento a procura da vida social do objeto, a tentativa de compreender a história do objeto e das suas relações através do questionamento das condições do mesmo. Ambas revisitam a ideia de coleção embora em contextos distintos. Contudo, o ato não deixa de ser o de coletar, o de criar novas estruturas de conjuntos de pedaços do mundo físico. É também precisamente na ideia de pedaço e de fragmento que se estabelece outro encontro óbvio, para além da ideia de seleção inerente ao ato de expor. Susan M. Pearce e Sandra H. Dudley trazem-nos uma reflexão científica majoritariamente assente num expor público, ainda que com o olhar poético sobre o material, Virginia Woolf traz-nos um olhar íntimo sobre o expor privado e o pensar através dos objetos. Os espaços mudam, a audiência acompanha a mudança, mas o ato de procura, seleção, recolha e questionamento prevalece em ambas. Estas três referências - duas assentes numa visão mais técnica e outra mais literária e poética - vão ser essenciais na procura da definição de objeto, não só na sua definição global mas também no contexto do projeto expositivo.

Proliferando-se, os objetos, entre naturais e artificiais, existem numa justaposição constante, construindo o mundo como o conhecemos. São o mundo. A grande maioria destes objetos são extensões de nós, estabelecem-se numa cadeia, onde, com o passar do tempo se vão metamorfoseando entre linha tênue que coloca em questão “o que é que pertence a quê?”. De um modo simplificado, a sua identidade vai-se alternadamente

criando e recriando num movimento cumulativo de respeito ao tempo, e transformador de respeito aos contextos e relações por que vai passando. Um objeto é por isso um retrato que reconta histórias arquivadas destas mesmas metamorfoses de significados, mas também das suas relações essenciais com os sujeitos e as suas comunidades. O objeto é um alicerce à nossa memória, à memória dos videntes.²

A discussão sobre o objeto inicia-se com uma breve lista que enumera algumas das relações do mesmo. Não havendo espaço para falar de todas em particular, será essencial falar das primordiais para este estudo: o objeto-sujeito e o objeto-coleção. Os restantes não enunciados acabaram por se pronunciar com menos destaque, sendo que naturalmente pertencem uns aos outros, completando-se. A tentativa da definição de objeto impõe-se quanto este se apresenta como um dos limites essenciais à criação de uma exposição. Embora cada vez mais se ponha em causa o papel dos objetos nas instituições museológicas, a exposição é sobre eles. Susan M. Pearce na publicação de Sandra H. Dudley, *Museum Materiality*, debate-se precisamente sobre o objectivo e caracterização dos museus, se a sua exploração ainda se vincula numa ótica de *“object-centred”* ou se o objeto deixou de ser a informação primordial para as diversas ações sociais, de curadoria e de ensino nos museus, passando a ser *“experience-centred”*. Sabemos que os museus que no século XIX serviam para colecionar e expor objetos imperiais, sagrados, raros e exóticos, ainda muito presentes na ideia de *Cabinet de Curiosités*, já praticamente estão em desuso. O museu do agora, que se tem vindo a desenvolver desde da segunda metade do século XX, é uma instituição multifacetada e multifuncional que propõe uma ação social de interação constante com a audiência e com o espaço público, que invariavelmente se debate com questões culturais e políticas, que expõe para uma audiência globalizada e extremamente exigente. Em ambos os momentos da história do museu, num gesto progressivo, é reconhecido o fator espetáculo, de formas distintas, é certo. Os objetos que eram colecionados e guardados em “modo” *Cabinet de Curiosités*, limitando a sua exposição ao mínimo indispensável para uma boa observação, estudo e conservação, cria um ato de espetáculo ainda que com pouco cenário, o cenário é o da raridade exposta. Numa ótica mais atual o museu pratica através dos objetos tentativas constantes para emocionar e atrair uma audiência assoberbada

de informação e de imagens do mundo que a rodeia, por meio de diversos dispositivos - formas de expor. Serão estas formas de expor novos objetos espetaculares? Alicerces à compreensão do objeto essencial? Resta-nos perguntar o que move uma audiência a ir ao museu, o objeto e a sua história? Ou a forma como é contada ? Talvez um delicado equilíbrio entre ambos?

Nunca esquecendo que o museu tem um valor essencial na construção da cultura material das sociedades, não só pelas suas coleções de objetos mas também pelos estudos e atividades que desenvolve junto da comunidade, o ato de ir ao museu não deixa de ser arbitrário. Ir ver uma exposição é assumido como um ato de lazer e de curiosidade, até mesmo um ato de culto académico ou de alimento do intelecto. Os museus e as instituições de categoria semelhante competem com um mundo orientado para um consumidor de imagens, uma sociedade de espetáculo, onde várias distrações espetaculares estão a um toque de distância destes possíveis visitantes. Nesta medida, a questão que se levanta é se estas instituições devem acompanhar esta procura incessante de espetáculo³. Talvez seja inevitável. Por isso, a questão prevalece: Quais são os objetos das exposições? Serão os objetos expostos ou essencialmente as formas que os expõem, e por consequência a sua informação espremida em conteúdo visual e material? O espetáculo? Se assim for, muitas disciplinas estarão envolvidas na criação destes momentos expositivos, onde as formas de expor disputam pela atenção do espectador. Susan M. Pearce na publicação de Sandra H. Dudley, examina justamente o facto dos objetos museológicos, mesmo que numa situação ideal à sua contemplação material e emocional - sem abordagens informacionais e processos classificatórios - nunca estariam sozinhos, pois os museus e galerias têm pré-existências com presença material e formal, que invariavelmente fazem parte de uma composição total lado a lado com o objeto :

“Even if it were possible to disentangle objects from information and from the classificatory processes embedded in the museum enterprise, it could still be argued that museum objects never stand alone. The physical things in museums and galleries continue to comprise one element in a composite, but rather than being part of an object-information package they exist within an object—subject interaction.” (Dudley, 2010, pp.5)

Em certa parte depreende-se que a questão colocada em cima é legítima, mas que tudo indica que os verdadeiros objetos da exposição passarão a ser a variedade total da mesma num conjunto que convive.

E chegados a este ponto, no decorrer da procura de significados para objeto, há um óbvio desvelar no que concerne à relação com um sujeito que vê, interpreta, apreende, emociona e que por isso se torna real.

"This is the interaction between inanimate, physical thing and conscious person, and constitutes the moments in which a material thing is perceived and sensorially experienced. It is only through this interaction that the thing becomes properly manifest to the viewer — in effect, it is only through the object—subject engagement that the material artifact or specimen becomes real at all." (Dudley, 2010, pp.5)

As instituições de museu, ou categorias semelhantes, assentam na criação de conhecimento. Na base daquilo a que chamamos de conhecimento está um processo de pensamento determinado por questionamento e apreensão de dados do sujeito perante um objeto. Estabeleça-se por isso que, este *link* entre espaços expositivos e sujeito-objeto é essencial, sendo que é precisamente este tipo de relação que mais se verifica nestes mesmos espaços. Compreenda-se que objeto neste sentido é o observado, é aquilo que através do qual se gera pensamento e discurso. Sujeito detém uma consciência e caracteriza-se por estabelecer relações com entidades exteriores a ele. Sinteticamente, pode dizer-se que o sujeito é o observador e o objeto é observado, e que por isso o sujeito posiciona-se sempre no centro da ação. Contudo, também será interessante refletir sobre a forma como rapidamente um sujeito pode passar a um objeto quando observado por outro sujeito, principalmente num contexto de exposição, onde os percursos sugerem continuamente novos olhares e novas interpretações.⁴

Os objetos completam os sujeitos, dão-lhes sentido e sentidos, localizam-nos, sugerem questões e provocam emoções, são um motor de pensamento, existem numa óbvia dependência

"From a more phenomenological perspective, the interesting part is the process of perception lying between oneself and the object; it bridges object and person, causing them, at the moment of perception and interpretation of the object, to

exist only in relation to each other. In this view, it matters not that you experience the same object differently from someone else — both of you are still having an embodied, sensorially engaged experience of the object that, certainly, is partly determined by your own characteristics, but is equally dependent upon the object itself: your response would not be what it was if the object were not what it is.” (Dudley, 2010, pp.12)

É também neste sentido afetivo e cognitivo, que transcende a materialidade visual que importa reconhecer a importância do estudo desta relação para a concretização do evento expositivo, já que este depende destes dois agentes essenciais. Talvez agora, mais do que nunca, numa época da experiência e imersão, seja benéfico compreender em que é que o estudo desta relação pode contribuir para a construção dos espaços expositivos e consequente reconfiguração do objeto nos mesmos. Neste contexto, Sandra H. Dudley, afirma que a experiência do museu se baseia numa modalidade visual invés de sensorial, numa ideia de que o visual concerne uma distância que diminui a intimidade com o objeto não providenciando nem favorecendo o contacto, concretizando apenas experiências visuais; bem como afirma que a experiência do museu tem sido pouco explorada precisamente pelo objeto ser visto e experienciado apenas como um “*pacote objeto-informação*”. Dentro desta ótica, ainda que reconhecendo que os estudos sobre os significados dos objetos são essenciais, Sandra H. Dudley defende que existe um perigo do objeto se “dissolver em significados” derivado das instituições preferirem o valor informativo ao valor material e a aprendizagem à experiência pessoal; neste sentido experiência pessoal concerne à experiência sensorial e emocional da própria materialidade do objeto, ideia que promove segundo uma perspectiva ontológica de que os “*objetos têm valor e significado por direito próprio*” (Dudley, 2010, tradução livre) quer exista ou não exista conhecimento sobre os seus significados e informações.

Sandra H. Dudley reconhece que, o toque, entre outros tipos de contacto, que promovam a proximidade com a essência da matéria dos objetos, praticando empatia e proporcionando uma experiência singular, colocam em causa princípios rígidos de conservação e manutenção destes mesmos objetos. Partindo daqui, e reexaminando o que segundo Sandra H. Dudley determina ser contra a experiência da essência dos objetos - a informação - talvez seja pertinente questionar se perante os

limites que os objetos impõe, no que concerne ao seu contacto, se este déficit na experiência de toque pode ser preenchido por outras estruturas - formas de expor - que se agregando aos objetos que protagonizam a exposição, alicerçando-os, permitam ser o veículo para experiência de contacto mais imersiva e sensorial. Coloque-se então em questão se as formas de expor não poderão ser objetos de alicerce à experiência que muitas vezes não é permitida pelas práticas restritas que as instituições impõem em prol da conservação das peças, e que de uma forma distinta, as formas de expor, permitam aos objetos serem “tocados” pelo visitante sem os comprometerem.

Virginia Woolf em “Objetos sólidos” transporta-nos para um universo de sentidos, uma dimensão abstrata, através da sua escrita. Onde a relação imediata que estabelecemos com os objetos, mais do que a recriação imagética dos mesmos ao longo das suas descrições, é uma relação de sensações, através da sua sensibilidade descritiva, podemos imaginar a matéria, quase senti-la, descobrindo e acompanhando novas relações

“(...) exibiu-o à luz, exibindo-o de tal forma que a sua massa irregular toldou o corpo e o braço direito estendido do amigo. O verde esmaecia e adensava-se ligeiramente ao ser erguido contra o céu ou contra o corpo. Agradava-lhe, confundia-o; era tão duro, tão concentrado, um objeto tão definido em comparação com o mar vago e a costa enevoadas.” (Woolf, 2004, pp. 25)

Mais do que as evocações sensoriais que a sua escrita permite - talvez uma forma de expor numa dimensão distinta - um dos motivos essenciais para a sua referência neste estudo, mais do que o *link* perceptível do aspecto sensível dos objetos entre as duas autoras referenciadas, é a ideia de objeto-coleção. A ideia de coleção para este estudo é essencial, assumindo que uma exposição é fruto de um grupo de objetos reunidos com um propósito específico ou como resultado de um processo. Os parâmetros que definem a lógica de uma dada coleção podem ser inúmeros, reconhecendo que estes podem variar entre relações de familiaridade, materialidade, tipologias entre outras categorias. A relação de “objeto-coleção”, que por exemplo, Virginia Woolf descreve no seu conto “Objetos Sólidos” traduz-se como uma necessidade quase urgente que o personagem *John* tem de recolher fragmentos. Uma necessidade que de uma

forma particular, surge a princípio na procura da semelhança a algo que causou uma emoção única

“Pelo que John se viu atraído pelas montras de lojas de velharias quando andava a passear, apenas porque via qualquer coisa que lhe lembrava o pedaço de vidro” (Woolf, 2004, pp. 26)

mas que depois foi ganhando vida própria e formas distintas. Transforma-se a longo prazo, numa coleção que aglutina fragmentos do mundo físico, unidos pelas histórias possíveis que o seu colecionador tenta redescobrir, desafiando a imaginação. Mas que ao longo, na tentativa de descobrir os segredos dos objetos acaba por, sem se dar conta, criar uma família de objetos completamente distintos, que desafiam o espaço e o tempo e que de forma única repousam adjacentes.

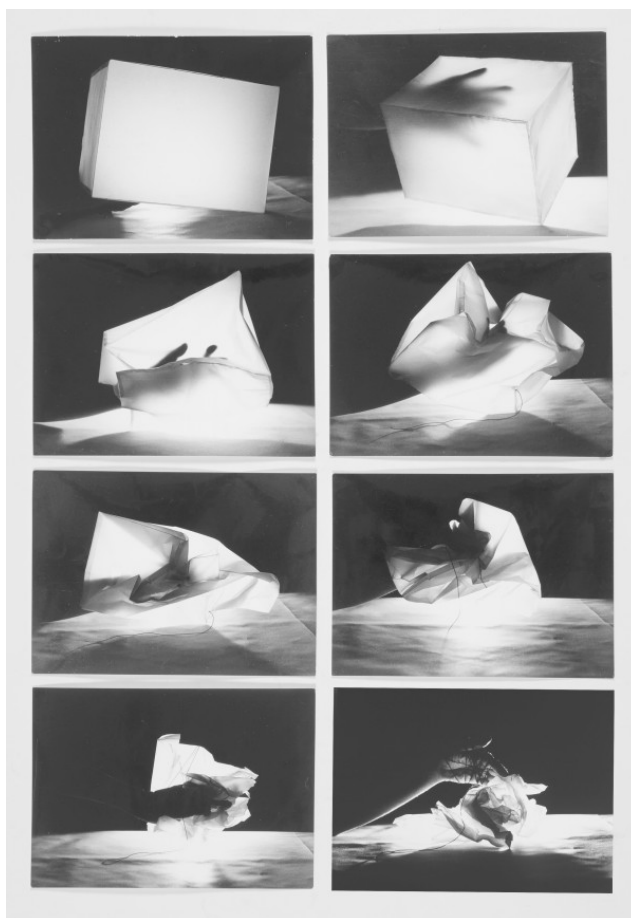
“Colocada na pedra da lareira, no extremo oposto ao pedaço de vidro que fora desenterrado na areia, parecia uma criatura de outro mundo... O contraste entre a porcelana tão viva e alerta, e o vidro tão mudo e contemplativo, fascinava-o, e confuso e espantado perguntava-se como é que os dois podiam existir no mesmo mundo, quanto mais pousarem-se sobre a mesma estreita fita de mármore no mesmo quarto.” (Woolf, 2004, pp. 27-28)

Virginia Woolf faz-nos compreender de forma simples a essência do ato de colecionar bem como as suas definições em distintos momentos. Assume o ato de coleção como algo essencial através de um personagem que o faz de forma quase irracional, em prol da satisfação que lhe dá contemplar esses mesmos objetos, não só pelo enigma que levantam - objetos que seduzem por variadíssimos motivos, objetos de desejo e curiosidade - associando-os, claro, à sua recolha, o que nos conduz à ideia essencial de pertença - objetos de pertença. Assim, através das palavras de Virginia Woolf e do seu personagem *John*, concretizam-se os princípios base da coleção, através dos sentimentos de pertença, desejo e curiosidade, talvez possamos assumir que o ato de colecionar, mais do que um processo de reunir objetos faz parte da natureza humana.

Compreende-se que os “objetos-coleção” preenchem os “bancos de memória”⁵ que são os museus - ou espaços de categoria semelhante -, onde os objetos são o conteúdo. São eles que estabelecem, em parte, as necessidades, premissas e limites

determinando a forma como vão ser expostos. Contudo o que a análise até aqui elaborada propõe é que se reavalie a ideia de objeto, ou seja que se “viaje” entre objeto que constitui uma coleção ou parte de um processo a ser exibido, fruto de uma documentação e estudo, e o objeto que é um dispositivo, uma forma de expor o objeto-coleção. A possibilidade de dar espaço às formas de expor enquanto objetos com impacto na exposição não surge como um princípio para anular os objetos ditos de coleção - aqueles que devem ser os protagonistas e que contêm significados e informação, que constroem memória -, mas sim numa perspectiva de otimizar e ajudarem a construir uma experiência de maior impacto e que beneficie a percepção destes mesmo objetos.

(2.2)



O espaço

“Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite.” (Heidegger, 1999, pp.6)

A exposição é um fenómeno espacial, com dimensão física, social e mental e por conseguinte com impactos individuais e coletivos nas experiências que proporciona. Embora esta reflexão se concentre fundamentalmente na prática do projeto de exposições, é essencial conhecer, ainda que sumariamente, um dos elementos fundamentais da prática do projeto de espaços interiores, o espaço. O Espaço, neste contexto, surge como limite físico do projeto mas também como contexto que define limites, tal como já tratado em análises anteriores. E por isso, o espaço é também uma das ferramentas para a representação e contextualização do objeto através da sua justaposição no mesmo, possibilitando a concretização de uma narrativa cativante e justa ao conteúdo exibido e propondo não só experiências ao espectador como aprendizagem e possibilidade de desenvolver pensamento. Independentemente da sua tipologia e do grau de interação que esta permita ao público, a exposição, contém sempre um estágio inicial de contacto imediato com a realidade material do espaço físico e um segundo plano, já interpretativo e sensorial, entregue às sensações atmosféricas desencadeadas por meio da maturação da visão do visível exposto que se faz percorrer pelo corpo do espectador, que constitui parte da operação do pensamento e absorção do exibido. Entender o espaço ganha ainda mais importância, quando temos de o construir, preenchendo-o e compondo-o logicamente, com momentos, coisas, lugares onde o corpo e a sua natural morfologia participam de uma presença que deixa de ser isolada mas passa a parte integrante da composição total.

“ Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa.” (Ponty, 2018, pp.21)

Merleau-ponty, com olhar fenomenológico sobre a essência do Ser em relação ao Mundo que o rodeia, nas suas reflexões concretiza de forma aprofundada o modo como o corpo se relaciona com o espaço fazendo-se acompanhar da consciência de que o seu “(..)corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível” (Ponty, 2018, pp.20) e por isso ocupa um lugar em relação às restantes coisas, tornando-se também ele uma delas. A pertinência desta reflexão revela-se na medida em que corpos se apresentam também eles como coisas, por isso lugares, momentos móveis, que geram relações e interações

imprevisíveis, mas de viável estudo, no decorrer de uma experiência expositiva. Olhemos por isso para o corpo e mente do sujeito vidente, e como este se relaciona com espaço e com as concepções que tem desse mesmo espaço, para compreender de que forma se pode repensar as interações no mesmo em relação ao momento expositivo. Nesta análise do espaço, um dos objetivos é também a aproximação da compreensão do espaço sensorial, aquele que existe para além do geométrico. É através da compreensão, que o equilíbrio do real e do irreal, do corpo e do incorpóreo, do concreto e abstrato, do material e imaterial, do físico e do transcendente que se permite criar experiências marcantes e com impacto no espectador, que mais do que ser envolvido e abraçado pelas sensações do espaço criado, participam da construção do mesmo.

“Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com olhar, acede ao mundo, e, por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é si ou matéria. O meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjetivo qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas o meu corpo, ele move-se, o meu movimento desdobra-se.” (Ponty, 2018, pp.20)

“As coisas são lugares que proporcionam espaços. Construir é edificar lugares. Por isso, construir é fundar e articular espaços. Construir é produzir espaços.” (Heidegger, 1999, pp.8)

A reflexão aqui exposta sobre o espaço e lugar, apoia-se em teorias sobre a relação do homem com o meio envolvente e o conhecimento de si próprio, numa perspectiva de fusão com o pensamento da prática projetual de espaços expositivos. A inevitável natureza preceptiva do Homem confere à presente análise uma abordagem psicológica do mesmo, assente na sua relação física e espiritual com o espaço envolvente e nas relações voluntárias e involuntárias sugeridas pelos estímulos do meio exterior e consequentes reações comportamentais. Assumindo que o espaço é o que o homem delimita com tal: observar, reagir, pensar, comunicar, refletir, expor, construir, criar, habitar são atos que pertencem uns aos outros e à natureza humana e consequente apreensão do mundo. É no questionamento das evidências e fenómenos do mundo que a ideia de espaço

surge, através da sua apreensão visual e sensorial, resultado da inevitável reação aos estímulos das coisas que envolvem o corpo humano e o seu imposto posicionamento no mundo. O espaço é por isso uma concepção humana que resulta da reflexão da sua relação com o meio envolvente e da sua procura constante por se encontrar. É nesta necessidade de definir e de compreender, promovido por instintos, que o Homem se depara com sensações não refletidas e reativas que despoletam a necessidade de reflexão evidenciando as suas capacidades racionais. Com a capacidade de refletir e interpretar nasce a ideia não só de Espaço físico mas também a consciência da existência de outros espaços, os lugares.

“A percepção pode definir-se como o estudo do fenómeno pelo qual o mundo exterior é apreendido, interpretado e ordenado num processo de interligação com a experiência e com o conhecimento.” (Lopes, 2014, pp.34)

(2.2.1)

Bachelard e Heidegger na compreensão do espaço expositivo

Para Heidegger, o “*Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite*” (Heidegger, 1999, pp.6), é através deste limite, deste espaço “que surge”, que os lugares se erguem, e que através de si criam *estância e distância* (Heidegger, 1999, pp.6), ou seja, que despoletam a criação de momentos espaçados e intervalados que se articulam atribuindo essência e identidade ao espaço. Desta forma, o lugar apresenta-se como uma construção, que propõe ocupar uma das inúmeras posições no espaço, criando entre si outros espaços “entre” o espaço.

Os lugares, caracterizam-se por ser habitados e conferirem um momento, uma experiência. Contudo, não são meramente uma experiência física, para Heidegger, podem também assumir um estado mental, de pensamento com relação à memória. Na medida em que a intensidade com que se pensa num determinado momento ou lugar, nos permite reviver o mesmo de forma mais intensa e vívida do que se presencialmente nos encontrar-se-mos nesse mesmo lugar.

“Daqui podemos até mesmo estar bem mais próximos dessa ponte e do espaço que ela dá e arruma do que alguém que a utiliza diariamente como um meio indiferente para atravessar os espaços e, com eles, “o” espaço.” (Heidegger, 1999, pp.8)

Com isto, poderá dizer-se que todos os pensamentos que temos junto aos lugares e no espaço ou através destes, não só aumentam as nossas vivências e consciência, como podem também resgatar outros lugares, mentais, sendo estes, para todos os efeitos, desencadeados por lugares físicos, experiências de outrora, compreendendo que *“Os espaço que percorremos diariamente são arrumados pelos lugares (...)”* (Heidegger, s.d, pp.7) e que por isso as nossas referências e experiências, no limite serão sempre lugares, quer sejam físicos ou mentais, assumindo que este últimos, provêm de uma circunstância física, passada e praticada.

Bachelard, na sua obra *“A Poética do Espaço”* (2000) aborda o espaço numa relação indissociável com o habitar do ser humano. Toma preferência pelo estudo dos espaços mais íntimos, através dos quais os sentimentos provenientes dos mesmos são impulsionadores da descoberta de uma nova espacialidade paralelamente à descoberta do próprio espírito humano. A sua abordagem poética e abstrata - entre o real e o irreal -, relaciona-se com a participação da imaginação e da recordação como motor de desenvolvimento e exploração de novas e infindáveis imagens. Neste contexto, o espaço da casa para Bachelard à semelhança de Heidegger, embora com diferentes determinações, entendem-se no que diz respeito às suas necessidade indissociáveis na relação entre corpo e espaço. Este é um espaço que abraça com sensações, para Bachelard, *“A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.”* (Bachelard, 2000, pp.227) esta sua afirmação pode constituir parte da ideia de que, um lugar pode ser, à semelhança da casa, um espaço de museu ou galeria, um espaço expositivo fechado, que possui a capacidade potenciadora de resgatar íntimos sentimentos e memórias que contribuem para o desvendar do espírito humano.

(2.2.2)

O Espaço Expositivo

Numa tentativa de associar o espaço e lugar de Heidegger, ao espaço e lugar do projeto de interiores expositivos, olhe-se analogamente para o espaço expositivo e suas componentes.

O espaço expositivo neste estudo, corresponde ao espaço delimitado, ao dito “o espaço”, aquele onde, envolvidos, se inserem os lugares, os outros espaços, que espaçados, estanciados e articulados entre si, permitem a criação de momentos, circunstâncias e experiências constituindo e caracterizando esse mesmo espaço expositivo. Neste caso, pensemos então no percurso e na narrativa que lhe precede e que o constitui, como um espaço *arrumado* pelas coisas construídas, os lugares, que nesta ordem de ideias tomam o nome de suportes expositivos. É na articulação destes suportes expositivos (lugares), no seu encadeamento e no seu posicionamento que se criam momentos isolados, as tais *circunstâncias* a que Heidegger se refere em “Construir, Habitar e Pensar”, que no seu conjunto total, caracterizam e personalizam o espaço expositivo, a exposição, o espaço total.

Diagrama 1

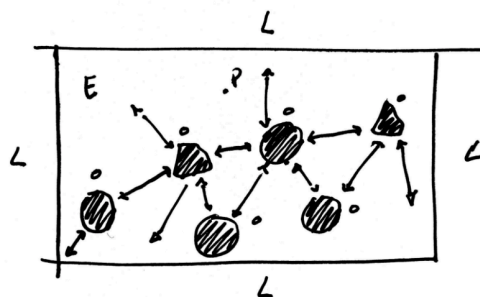


Diagrama 2

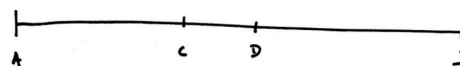


Diagrama 1

“L” é o limite do espaço “E”;
“O” são os objetos, os suportes expositivos, os lugares e por isso as circunstâncias; o seu conjunto constroi o percurso, arruma o espaço limitado por “L”;
“P” é um exemplo de uma das inúmeras posições que pode ser ocupada no espaço, mas não é um lugar, pois não existe um objeto construído;
“ <— ” representam a estância entre os lugares, representa o entre espaços, que permitem a circulação;

Diagrama 2

[AB] é “o” espaço;
[CD] é um lugar;
[CD] compreendido em [AB] é um espaço;
[AC] e [DB] é um espaço entre.

Os diagramas anteriores, demonstram, de forma esquemática, a aplicação dos princípios de espaço e lugar defendidos por Heidegger aplicados no contexto de exposição. A abordagem de Heidegger é facilmente traduzível na prática do espaço expositivo. Porém, a referência do espaço imaginário e íntimo, de emoções, que Bachelard aborda, também é motivo de confronto com o espaço de exposição, pela capacidade e características que estes mesmos espaços precisam de adoptar em detrimento da experiência a criar e a fazer sentir. Um espaço construído, o lugar do espaço expositivo, é geralmente aquele que potencia a anulação e o afastamento do real, do contexto externo e das distrações do meio envolvente de quem observa e vive o exposto, através das formas de expor que permitem essa necessária imersão. Neste contexto, a capacidade destes espaços serem imersivos relaciona-se não só com as características essenciais das exposições - o lugar dos objetos, a narrativa, os cenários e a matéria - mas também com a sua teatralidade e atmosfera de ritual e culto associada aos espaços de encontro social, onde estas exposições geralmente decorrem, os museus e as galerias. Correntemente, os objetos são transportados e

inseridos, numa lógica de disposição em função da narrativa sugerida, e isolados do seu contexto funcional, salientando suas características formais e apelando à sua contemplação (Barker,1999). Esta descontextualização, que resulta na transformação do objeto em obra, é talvez um dos temas mais debatidos pelos críticos de cultura e de arte no último século.

Contudo é precisamente nesta problemática que as formas de expor podem destacar-se, podendo ser orientadoras e modificadoras da percepção do espectador na contemplação destes objetos. Com isto, independentemente do estatuto que o espaço de museu ou galeria possa atribuir aos objetos neles expostos, a forma como estes estão disposto e as formas que os suportam, constituem uma abordagem aos mesmos, que conduz a um discurso esclarecedor e mais controlado das suas possíveis interpretações. As formas de expor que dispõe, mas também, constituem, instalando-se espacialmente e envolvendo quem por elas se faz atravessar, participam na ideia do espaço expositivo enquanto lugar que potencia a imaginação, as emoções e as sensações, um espaço poético além do geométrico (Bachelor, 2000), que constrói, neste contexto, uma experiência inédita, criando memórias que prevalecem.

Apesar da abordagem que se tenha ao espaço, a ideia que fica da variedade dos autores que intensivamente se dedicou ao seu estudo, é que, sendo o espaço *“um lugar da nossa existência”*, e o corpo um *referencial* (Lopes, 2014) em constante desenvolvimento *físico-sensorial-intelectual*, cada experiência espacial se transforma numa descoberta particular que se relaciona com os universos interiores de cada “eu”. O espaço comum e disponível a todos aqueles que disponham das capacidades interpretativas e relacionais, contribuirá para diferenciadas experiências, pois cada universo pessoal é diversificado, resultado das memórias de inúmeros outros lugares. Seremos assim lugares repletos de outros lugares, reflexo do espaço onde nos deixamos envolver e desenvolver, e por isso se este espaço for uma narrativa exposta através de outros objetos, uma exposição de objetos construídos por *corpos físicos-sensoriais-intelectuais* (Lopes, 2014), também eles serão lugares, extensões de nós, e potenciadores de novos diálogos, memórias individuais, mas também coletivas.

Ainda em relação ao espaço expositivo é essencial que se compreenda primeiro que este se insere numa ideia de espaço comum associado à esfera pública e ao espaço urbano, partindo da concepção de que a evolução do espaço expositivo, está intimamente relacionado com o espaço de museu público - tendo ao longo da história ocupado um lugar importante no desenvolvimento da ideia de cidade -, bem como com as exposições universais, que foram um autêntico laboratório de experimentações das cidades modernas e que concederam a sua abertura e comunicação ao mundo, resultando também em alterações significativas no planeamento das cidades. Em segundo, ainda associando a evolução do evento expositivo nos diversos espaços que geralmente os albergam, como museus, galerias ou exposições internacionais, compreende-se que a exposição tem vindo a ultrapassar os limites por estes impostos, principalmente no que concerne à sua duração temporal, adotando a característica de um espaço efêmero⁶. Em terceiro, se associarmos dois agentes centrais para a concretização do evento expositivo - o movimento e o visitante - relacionando-os com o espaço efêmero, encontramos a possibilidade de construir um espaço para a experiência performativa⁷. E neste ponto, entre o efêmero e o performativo, associam-se ainda outros dois elementos, o cenário e o espetáculo (reconhecidos pela sua capacidade de possibilitar uma experiência estética), onde se propõe uma representação do objeto através de uma resultante atmosfera imersiva e singular que efetive não só ocasião significativa, mas inclusive uma produção e apreensão de significados.

A ideia de um espaço performativo, está intimamente associada ao espaço teatral, de representar e interpretar ⁸, onde a espacialidade é fugaz e transitória⁹ (Fischer-Lichte, 2019, pp.250) bem com a materialidade de um espetáculo¹⁰, onde a encenação se relaciona com o espaço geométrico que acomoda a co-presença física de agentes/observadores-atores/espectadores entre quem produz e percebe (Fischer-Lichte, 2019, pp.77). A ideia da consciência da existência do outro em relação a nós e de nós em

relação ao outro, enquanto relações mutáveis de sujeito-objeto, foi exaustivamente estudada pela fenomenologia da percepção, mas na relação com o espaço expositivo é interessante rever estas possibilidades de relações. Por exemplo, a consciência do outro em ações coletivas ou no seu envolvimento em movimento num contexto encenado por estruturas espetaculares, pode propor-nos uma experiência física individual não transmissível, tal como um espetáculo, que pode ser exaustivamente interpretado de únicas e variadas formas em função de quem o interpreta.

“(...) deve considerar-se um espaço onde se desenrola um espetáculo como um espaço performativo. (...) Cada movimento, seja de pessoas objetos ou luzes, cada vibração sonora podem transformar esse espaço instável e flutuante. A espacialidade de um espetáculo é gerada pelo espaço performativo e precepcionada nas condições por ele estabelecidas.” (Fischer-Lichte, 2019, pp.250-251)

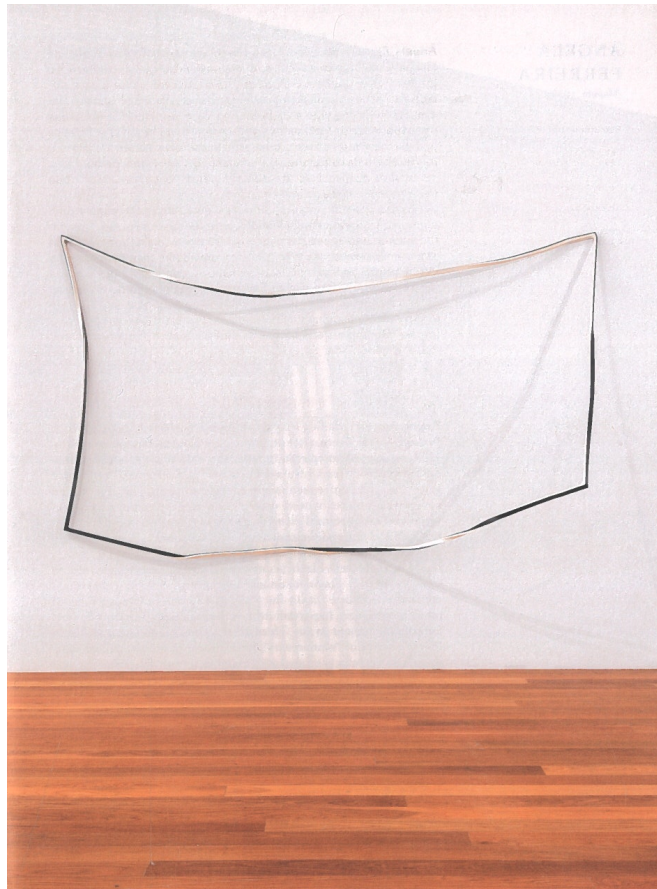
Ao longo desta análise, a ideia de temporalidade é elemento determinante na definição de espetáculo e por consequência das estruturas e relações que nele se envolvem - o cenário e o performativo. A necessidade desta definição, surge principalmente da justificação da relação de cenário com o espaço expositivo. Nos capítulos que se seguem irá ser discutido o modo como os objetos são recontextualizados no evento expositivo, e grande parte das vezes esta recontextualização pode exigir métodos de recriação de formas de expor - cenários - que envolvam quem por eles se faz passar. Desta forma, e com recurso a elementos dispositivos cénicos que proponham um momento encenado dos objetos, também o espaço expositivo pode assumir-se como cénico onde

“A representação não é o puro decalque da realidade. Processo de reconstituição do mundo, sobre um suporte material ou ideal, transcreve uma linguagem que periodicamente se reinventa pelas representações em vigor. (...) A arte de criar um envolvimento, representar um espaço, desenhar uma cena, de conceber um projeto - toca precisamente no conceito de representação.” (Lopes, 2014, pp.144)

Sabemos que acima de tudo a intenção de uma exposição não deixa de ser apreender a produzir significados. Entre a materialidade e a imaterialidade destas reproduções, as formas de expor podem partilhar de um processo importante deste

entendimento. Assumindo a cenografia como parte da atmosfera da exposição e da sua narrativa, esta apresenta-se como *“uma sugestao e não como uma reprodução real.”* (ibidem: pp.118), onde *“o conhecimento psicofísico é fundamental para provocar a emoção”* (ibidem: pp.118), principalmente nos objetos que não apresentam capacidade autónoma de promover este encontro.

(3)



Limites

“O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência. (...) Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite.” (Heidegger, 1999, pp.6)

A ideia de limite pronuncia-se como elemento central junto da prática de expor. A sua permanência dilui-se ao longo das várias fases (teóricas e práticas) que constituem este ato, revelando, através da sua imposta presença, conflitos que se encerram num espaço entre o projeto ideal e o projeto possível, um confronto. “O confronto entre o Projeto Ideal e o Projeto Possível”, surge por isso como consequência da demarcação de limites, impostos pela prática de projetar interdisciplinarmente.

Neste capítulo, procura-se delinear e analisar através de um conhecimento empírico interligado com a perspetiva de exploração teórica de David Dean em “Museum Exhibition, Theory and Practice”, os limites projetuais e os seus agentes, com o intuito de construir uma defesa em prol da necessidade destes mesmos limites. Procura-se assim, comprovar a sua pertinência na prática do design de exposições.

Em “construir, habitar, pensar” ainda que com uma abordagem de referência unicamente espacial, Martin Heidegger, reverte a posição que habitualmente associamos ao termo limite, colocando-o como prelúdio de um processo e não como um fim em si próprio. Transportando esta definição para o processo de design, pode afirmar-se que uma solução final, que passa por variadíssimas etapas de naturezas distintas, poderá ser em si a resolução destes limites, e só existe singularmente pela existência dos mesmos.

“It is important to note that, although dissecting the process provides useful handles to grasp ideas by, the real activities are not always so clearly delineated. Often activities flow together and mix with each other as the project progresses.” (Dean, 2002, pp.11)

A citação anterior, foi retirada da fase final do processo de criação de uma exposição, segundo David Dean. Querendo mostrar que a análise de um processo, nem sempre é totalmente fidedigna ou condizente com o processo previamente idealizado e controlado, devido à ordem natural e arbitrária dos eventos, que grande maioria das vezes se atravessam no processo. A escolha deste excerto, como alavanca ao desenvolvimento deste capítulo dedicado aos limites, permite proteger e simultaneamente salientar que a análise, com novos termos como “limites teóricos” e “limites práticos” resultam da participação num processo que, embora tenha sido projetado e planeado, sofreu alterações imprevistas e que a tentativa de o

teorizar pode não ter um resultado consistente. Contudo, a tentativa e a ideia de o analisar, provém dessas mesma incontrolláveis alterações.

O projeto de uma exposição é partilhado entre inúmeras disciplinas que convergem temporalmente na sua concretização e idealização. Os limites que surgem ao longo do projeto são em parte fruto desta dinâmica intredisciplinar, onde cada área vai delimitando, analisando e resolvendo os problemas que lhe concernem. O diálogo é essencial, e por isso mesmo, “Museum Exhibition - Theory and Practice”, apresenta um gráfico progressivo do processo da criação do projeto expositivo, que dá lugar a quatro fases, algumas delas subdivididas em etapas. Transversalmente a todas estas fases e etapas, David Dean atribui três campos de atividade - atividades orientadas a: produto (objeto), gestão e coordenação¹¹ - que são comuns a todas estas etapas de projeto que confirmam a necessidade de diálogo e simultaneidade das mesmas para o desenvolvimento do projeto.

As duas primeiras fases referidas no gráfico de David Dean, fase conceptual e fase de planeamento, são as que, respetivamente, fazem o contraponto com os Limites teórico e Limites práticos aqui explorados.

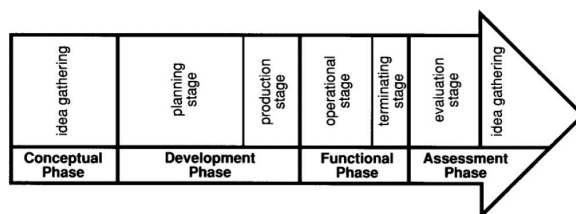


fig.1

"In all cases, the motivations to exhibit should emanate from a prevailing pre-disposition toward serving the public. Museums should be like leaky vessels or sponges in their communities." (Dean, 2002, pp.12)

No momento atual, a pertinência é um dos elementos fundamentais na construção de qualquer programa. Qualquer que seja a natureza deste programa, se tem uma presença cultural, transporta características dinamizadoras, de consciencialização, de informação, de instrução, construindo e alimentando, exercendo a comunicação direta do pensamento contemporâneo. Há uma função, vontade e necessidade de recolher elementos que permitam alavancar novos pensamentos, que concedam novos espaços de diálogo e discussão. Indissociável à recolha, está a escolha e com a escolha a pertinência, que surge não só alimentada da necessidade, mas é também ela criadora de necessidades. A pertinência e a possibilidade de lhe dar voz, de a expor através do design e por meio de design, assume-se como mais do que uma ferramenta, é também uma arma para despertar consciências. As exposições são, por isso, atividades com uma carácter ideal, onde uma proposta pertinente pode ser apresentada de forma cativante. Ainda assim, o trabalho de designer de interiores está totalmente dependente de um trabalho prévio de análise e de cooperação entre diferentes áreas de estudo para a construção de uma narrativa clara.

David Dean, à semelhança dos limites teóricos aqui defendidos, esclarece que a fase conceptual do projeto é dedicada à avaliação de recursos disponíveis, reunião, avaliação e seleção das ideias para a fase desenvolvimento, no âmbito da instituição ao espaço que receberá a exposição em função das suas políticas e nunca esquecendo a comunidade a quem se dirige. Atribui esta responsabilidade não só às instituições ou entidades que gerem os interesses do espaço, mas também à curadoria.

Deste modo, o designer de interiores que realizará o projeto da exposição trabalha sobre um briefing que surge como resposta à construção de um programa, resultado de encontros e de diálogos entre questões de origem sociológica, política, curatorial e financeira, que se afirmam como limites teóricos. Limites, porque é partindo deles que se desencadeiam, soluções práticas à execução e implementação do projeto. Estes, podendo ser intitulados como

limites teóricos, são o ponto de partida de um processo de design, que no seu desenvolver, encontrará resistências práticas, intituladas de limites práticos.

(3.2)

Limites Práticos

“After the decision to develop an exhibition is made, ideas need to be translated into actions moving toward realizable goals” (Dean, 2002, pp.14)

Nos limites práticos encontram-se as maiores dificuldades para o projetista. São nas contingências que se aparentam incontornáveis, que se encontram os pontos de tensão inesperados, onde o limite se define, é partindo dele que encontramos soluções e se definem, invariavelmente, novas direções.

Os limites Práticos, pressupõem uma atividade prática, uma intervenção, através de questões relacionadas com o projeto e o espaço, questões técnicas de execução, de iluminação, de produção e logística (questões económicas e de recursos humanos). Estes pontos configuram de forma abrangente algumas das componentes indispensáveis para o projeto de design de uma exposição. É através deles que se unem, as fases mais importantes do projeto, as teóricas e as práticas, de onde surgem grande parte da discordância entre o desenho do projeto expositivo e a sua aplicabilidade na prática. David Dean, na fase que intitula de “desenvolvimento”, divide-a em etapas de “planeamento” e de “produção”, onde o planeamento concerne à concretização da narrativa no espaço, projeto físico do mesmo e desenvolvimento da comunicação. A etapa que designa como produção, diz respeito à preparação dos elementos dispositivos - formas de expor - montagem, supervisão e coordenação até à abertura da exposição ao público. (Dean, 2002, pp.14-17) É pela ação e implementação destas atividades, descritas pelo autor, que se permite desenvolver aquilo a que se atribui o nome de limites práticos.

À semelhança de David Dean, que divide a sua fase de desenvolvimento em duas etapas, também as questões de natureza prática podem dividir-se em duas variáveis: Limites

Projetuais e de Limites de Produção, estabelecendo o contraponto com as etapas anteriormente definidas como planeamento e produção. Limites Projetuais, são relativas ao espaço, à luz, aos materiais, à linguagem e forma do desenho, a resposta ao briefing e à respetiva curadoria, ao objeto exposto, formas de expor. Limites de Produção, concerne a situações técnicas de implementação do definido em projeto, abrangendo também questões económicas, de recursos humanos e logísticas.

Mesmo que o projeto chegue à sua fase de produção, com a proposta desenhada da forma mais fidedigna possível, por mais dados que se considerem sobre o espaço e condições a integrar e executar o projeto, haverá sempre um desfasamento de questões técnicas verificadas/encontradas *in situ*, que abrem portas a circunstâncias de imprevisto, que por meio do exercício de design, promovem gradualmente a alteração da direção do projeto de forma determinante. É nas ideias concebidas preliminarmente em fase de projeto defronte à ideia proporcionada - resultado das adversidades práticas presentes na implementação do projeto - que surge o confronto entre o projeto ideal, e o projeto possível.

(4)



Limites nas
Formas de Expor

Para o bom entendimento da expressão limite, é necessário conhecer a sua natureza e o âmbito em que esta se aplica, partindo do geral para o particular.

De entre os termos: prática, problema, conflito, projeto; constrói-se gradualmente uma narrativa onde se podem associar termos como: metodologia, interdisciplinaridade, processo; e que constituem parte do processo e pensamento de Design. Os limites aqui apresentados, originam-se no decorrer deste processo, onde transversalmente o termo “problema” permanece na origem de todo o desenvolvimento teórico e prático. É por via da constante identificação e resolução destes problemas que se vão criando zonas de resistência, que invariavelmente pedem uma mudança de direção e abordagem. Na presente dissertação, o objeto de estudo é o projeto relativo a espaços expositivos, sendo que também esta tipologia se rege por um processo de design, que se sustenta através de uma abordagem de complementaridade teórica e prática.

Nas diversas ramificações da disciplina de design associa-se o ato de projetar a uma prática coletiva, a um exercício onde se pode dar voz e espaço à interação de vários agentes com posições e áreas de intervenção diferentes. É na cooperação, que se encontra o progresso, o incentivo ao pensamento, que se criam novas linguagens, narrativas e experiências. É na procura de pertinência, na discussão, na definição de problemáticas, que se permite a convergência de ideias, o diálogo e abertura. Estabelece-se assim, um estágio inicial, mais analítico e determinante que anuncia não só o princípio mas o destino do projeto prático de design, estipulando condições no desenvolvimento do mesmo.

Os Limites nas formas de expor definem-se por um processo de análise às diversas formas de expor, e no limite da própria experiência e evento expositivo da exposição enquanto forma de expor um determinado conjunto de objetos ou narrativa por eles composta. Os limites não são determinados em particular. Não se pretende determinar limites específicos, principalmente pela dificuldade que seria determinar limites numa quantidade de objetos e espaços possíveis bem como as suas diversas possibilidades de soma. Neste caso o que é

analisado são os elementos essenciais à prática de projetar uma exposição - o espaço e o objeto - que representam de forma genérica variadas possibilidades características e por isso, limitações para cada projeto em particular.

(4.1)

Formas de expor

Este capítulo apresenta-se dividido em duas fases. A primeira, dedica-se ao estudo de uma das publicações que permitiu o alavancar o estudo do tema das formas de expor, para o efeito deste trabalho. Tendo como objetivo o enquadramento teórico da “expressão” formas de expor. A segunda parte, ocupa-se do termo “formas de expor” com relação à sua determinante importância na apresentação e representação dos objetos e coleções, tentando definir os diversos elementos que esta definição agrega e reconhecendo que na existência de uma variedade de autores que se ocupa do estudo deste tema, outros termos, como por exemplo “instalação expositiva” podem adoptar significados semelhantes aos apresentados como “forma de expor”.

Um dos elementos fundamentais para este estudo foi a exposição “Art on Display 1949-69” (Curtis & Heuvel, 2019) realizada no museu da Fundação Calouste Gulbenkian em 2019, dedicada às soluções expositivas radicais, projetadas nos anos 1950 e 1960 pelos projetistas Aldo van Eyck, a dupla Albini-Helg, Carlo Scarpa, Alison e Peter Smithson e Lina Bo Bardi. As formas de expor destes projetistas, além de se terem tornado emblemáticas e em casos de estudo, levaram ao questionamento da função do design expositivo através da forma como transformaram o espaço e a experiência expositiva, tal como a experiência e percepção do objeto.

A época do pós-guerra que estes projetistas partilham como contexto, colocou-lhes à data, novas concepções sobre o que deveria ser o espaço de museu, bem como a procura de uma nova forma de vida cultural, que

inevitavelmente se traduz nos seus projetos. Assim, esta exposição sobre exposições e a suas formas, apresenta-se como apoio teórico essencial à contextualização e definição da noção de “forma de expor”, e propõe uma observação essencial para a definição da função do dispositivo expositivo assente na reflexão *“about how the language of display places itself between the artwork and the viewer, and the effect it has on our experience of art.”* (Curtis & Heuvel, 2019)

À parte dos casos de estudo presentes nesta publicação, referente à exposição “Art on display”, serão ainda analisados, dois casos que participam da construção das tipologias categorizadas no capítulo 4.3: o *Velvet and Silk Café*, 1927 de Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe e a *Boîte-en-valise*, 1957 do Marcel Duchamp.

Desta forma, à semelhança da publicação resultante desta exposição, e com base na mesma, faz-se uma curta revisão aos casos de estudo nesta incluídos.

Aldo van Eyck
1918—1999

Aldo van Eyck (1918—1999) frequentou arquitetura em Zurique, mais tarde mudou-se para Amesterdão, após a Segunda Guerra Mundial, onde se estabeleceu. Ao longo do seu percurso, Aldo Van Eyck, colaborou constantemente com escultores e pintores, e inclusive fez parte de um grupo coletivo de artista ao qual pertencem duas das exposições aqui apresentadas, o grupo COBRA, mostrando uma constante preocupação entre a relação das artes plásticas com a noção de cooperação. Esta ideia acaba por se traduzir de forma processual nas exposições que coordenou bem como formalmente. Para Van Eyck, o design expositivo baseia-se na transformação do espaço vazio do museu, num espaço que seja compreendido pelo visitante e que promova a sua interação com as obras.

**1st and 2nd International
Exhibition of Experimental
Art (Cobra), Stedelijk,
Amsterdão, 1949; Palais des
Beaux-Arts, Liège, 1951**

Na exposição do museu Stedelijk, o grande limite que se encontrou na construção da exposição, relacionava-se com o excesso de dimensão do espaço e com o facto do projeto da exposição ter sido produzido de improviso e no local. As soluções encontradas por Van Eyck passaram por: criar alguns trabalhos extra que se adaptassem à dimensão do local, ocupando-o mais visualmente; as pinturas que em relação à escala da parede eram consideravelmente mais pequenas, foram espalhadas ou muito alto ou muito baixo, promovendo novas dinâmicas espaciais na utilização da parede como se de uma tela se tratasse e por consequência, produzindo uma interação diferente por parte do visitante (sendo este obrigado a olhar forçosamente ou muito para cima ou muito para baixo, contrariando a tendência natural dos museus de pintura); As gravuras e desenhos foram organizados em plintos retangulares de madeira baixos e pintados alternadamente de preto ou branco, que permitiu organizar grupos de objetos. A exposição acaba por resultar num jogo de escala e composição que desafia a ordem natural de um museu.

Na segunda edição da exposição, em 1951, em Liège no Palais des Beaux-Arts, Van Eyck voltou a ser o designer, contudo o contexto da exposição era distinto e o trabalho de exploração do espaço foi ainda mais complicado devido à dimensão muito pequena dos quadros em oposição às longas galerias de exposição. Mantendo o dispositivo dos plintos, nesta edição Van Eyck, utilizou carvão para os cobrir, fazendo relação com o contexto das minas próximas do local da exposição, sendo este um detalhe que tornou não só a identidade da exposição altamente reconhecível, bem como encerrou novos significados nas obras expostas.



fig.2



fig.3

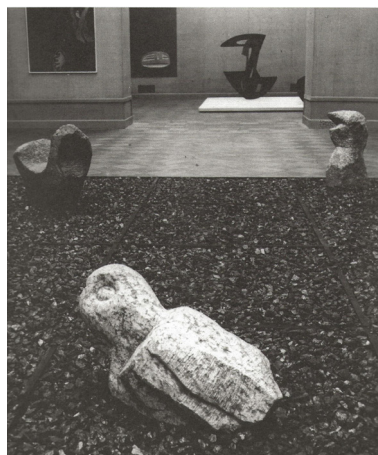


fig.4

**Sonsbeek '66, 5th
International Sculpture
Exhibition.
Arnhem, 1966**

Aldo van Eyck, em 1965-66, projetou o pavilhão temporário de exposição de esculturas ao ar livre no Park Sonsbeek. Através de uma estrutura elementar de seis paredes paralelas construída através de tijolos de cimento e por uma cobertura de poliéster translúcida para proteção dos espaços internos da luz solar, o projeto resulta num espaço imersivo e quase labiríntico, que se assemelha ao de uma pequena cidade; um labirinto de curvas e contracurvas, como se de ruas se tratassem; bem como praças, pequenos recantos para repouso de obras, e outros vazios para o visitante descansar, vistas diagonais que se cruzam e pequenas aberturas que propunham o desvelar do espaço e o encontro espontâneo com as obras expostas. Os plintos eram os dispositivos expositivos que proliferavam no espaço, bem como pequenos recantos de “vitrines embutidas”, como se da própria estrutura do pavilhão nascessem. Estes, eram feitos do mesmo material, criando uma atmosfera coerente e homogênea do espaço expositivo. O contexto do parque propunha uma relação única de interior e exterior e uma experiência singular das obras.

Este caso de estudo é um dos modelos que faz parte da categorização tipológica do capítulo 4.3. Este elemento “pavilhão”, que é premiável, envolve e recria uma atmosfera fechada, tanto pode funcionar como microarquitetura que circunscreve (como é apresentado neste caso de estudo, delimitando e assinalando um espaço expositivo num espaço indefinido), como pode estar circunscrita noutro ambiente interno (inclusive numa exposição maior ou museu). Neste sentido, é interessante compreender contemporaneamente e em diversos tipos de exposições, a variedade de comportamentos que esta tipologia de forma de expor pode adotar, tal como se verá em alguns dos casos do mapa de tipologias.



fig.5



fig.6

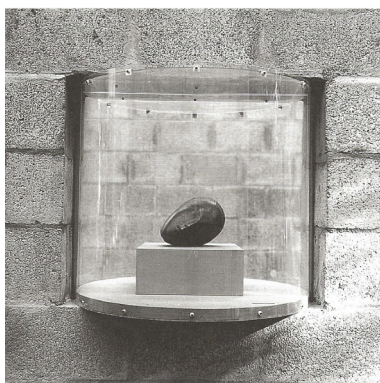


fig.7

Carlo
Scarpa
1906_1978

Carlo Scarpa (1906-1978) começou a trabalhar entre o projeto de stands comerciais e indústria de produção de vidro. Embora seja notado pelo seu vasto conjunto de projetos enquanto arquiteto, destaca-se nas relações que cria dentro do espaço de museu, principalmente nos museus de arte antiga e sacra. Conhecido pelos seus detalhes extremamente calculados, Carlo Scarpa, destaca-se pela forma como trabalha as formas de expor à escala do objeto.

Museo Correr,
Veneza, 1957_60

No caso em concreto do projeto do museu Correr, é notória a cura da seleção que faz das obras de pintura e escultura, quebrando a habitual narrativa expositiva destes temas, e dedicando suportes específicos para cada objeto, através de uma linguagem formal homogênea. Um dos limites onde o contexto do espaço, foi determinante para as decisões de abordagem ao projeto expositivo de Carlo Scarpa, foi pelo facto de não serem possíveis fazer grandes alterações estruturais no museu, nem intervir nas paredes. Por este motivo, a maior parte do percurso proposto por Scarpa é concentrado na disposição dos objetos em suportes expositivos. Um dos objetos que se evidencia neste projeto, e a longo prazo se torna uma referência essencial nos seus projetos expositivos é a reinvenção do cavalete, enquanto dispositivo expositivo e não como suporte habitual de trabalho.

O mais interessante neste objeto é que a sua escala de dispositivo, quando utilizado para suportar uma pintura, permite a criação de uma encenação e a recriação de uma atmosfera única, que transporta o visitante entre as galerias de um museu e o estúdio do pintor. De certa forma assistimos à recontextualização dos objetos sem necessidade de grandes aparatos cénicos, contudo não deixa de ser uma encenação, e uma reinterpretação com atribuição de novos significados ao objeto de coleção exposto. É ainda discutível que a forma de expor, neste caso em particular, tem um grande impacto sobre a experiência que se retira do objeto, bem como do espaço da exposição.



fig.8



fig.9

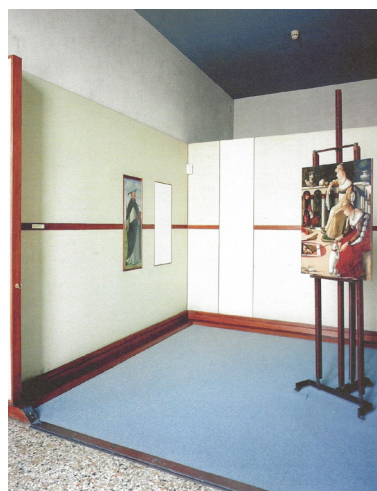


fig.10

**“crystal” easel _
cavalete de vidro**

MASP, São Paulo, 1968

Postes de ferro

MASP, rua 7 de abril, São
Paulo, 1945 ,

Lina Bo Bardi

1914_1992

Lina Bo (1914-1992) mudou-se da Itália para o Brasil em 1946. À semelhança de Carlo Scarpa, também Lina Bo Bardi, ficou associada ao objeto do cavalete, “um instrumento de trabalho, o lugar onde a pintura nasce no ar”. Contudo a reinterpretação do mesmo, nasce de um princípio distinto, numa abordagem radical que traria de Itália e que adaptaria ao contexto do Brasil, que a levaria a repensar no espaço de museu como um espaço de provocação e de alimento de curiosidade. Lina, acaba por criar uma linguagem de formas de expor, assente na flexibilidade de recursos, que se traduz formalmente não só para o espaço do museu, mas também para a forma como se vivem e experienciam os objetos expostos. Um dos melhores exemplos disso é precisamente o cavalete de vidro, que através da sua forma, desperta ações e reações. Lina queria que as pinturas fossem vistas com obras, por isso representava-as num cavalete. Foi atrás da forma como o dispositivo expositivo - o cavalete de vidro - se dispos no espaço e a sua repetição, quase modular, que permitiu quebrar a categorização e o comportamento distanciado que a vitrines impunham, acabando por se traduzir numa ação quase política nas pré concepções que derrubou.

É importante salientar dois aspetos. Primeiro, tal como no caso do cavalete de vidro, Lina bo bardi, desenvolveu mais dispositivos expositivos, grande maioria assentes na ideia de módulo base que se reproduz, como no caso da utilização de postes de alumínio do chão ao teto para expor pinturas (representando também o valor de economia de recursos que defendia). O segundo aspecto concerne aos próprios limites que concerne ao objeto exposto. Através da análise é possível compreender que mais uma vez a forma de expor tem um carácter essencial na transformação de significados dos objetos e dos espaços, bem como a experiência que retiramos deles.



fig.11



fig.12



fig.13

**Palácio Branco e
Vermelho,**
Genoa,
1949_62

Franca Helg
1920_1989
Franco Albini
1905_1977

Franca Helg (1920_1989) e Franco Albini (1905_1977) começaram a trabalhar juntos e fundaram o estúdio em meados dos anos 50 em Milão. O seu trabalho passava maioritariamente pelo trabalho de mobiliário - trabalhando a ideia de artesanal com a produção industrial - e construção de espaços expositivos e exposições, tanto em museus como em feiras internacionais. Uma das características fundamentais do seu trabalho, é que apesar de trabalharem na grande maioria com a exposição de objetos (independentemente do contexto) a sua abordagem ao espaço era sempre com uma grande atenção à criação de uma atmosfera e de uma linguagem de sistema homogênea.

O primeiro projeto que assinam juntos é precisamente o Palácio Branco e o Palácio Vermelho. Neste projeto em específico, apesar da aparente forma de expor simples, Helg e Albini, tomam o mesmo princípio de Lina e Scarpa, voltando a atribuir à pintura a característica de objeto, transportando-a de novo para a sua condição original de pintura, retirando-lhe as suas molduras e tornando-as assim mais leves, portáteis e próximas do objeto que foram antes de serem colocadas à distância do visitante, como objetos intocáveis. Deste modo, as pinturas foram organizadas em vários tipos de dispositivos, deste um simples cabo tensionado que a suspende, aos objetos feitos de antigos capitéis e cimento, que através de uma barra de ferro, posicionavam as pinturas à altura dos olhos do visitante, afastando-as das paredes, como se de um corpo se tratasse; não esquecendo também os emblemáticos braços metálicos que permitem o movimento das telas de pintura por parte do visitante, permitindo-lhes ver o que geralmente fica escondido na parede. A juntar a esta nova forma de expor, tanto Helg como Albini atribuíam uma enorme importância à experiência com o objeto e do objeto, colocando por isso, as cadeiras “Tripolina” (desenhadas por albini) como estágios de contemplação do mesmo. E pensando bem, a sua linguagem, descontraída em contrabalanço com a pré-existência do espaço do palácio que por si só é imponente, acaba por ditar novos equilíbrios espaciais.

Importa ainda salientar que todos os objetos expostos, apesar da variedade de dispositivos, confluem numa forma de expor que na sua totalidade é coerente e homogênea. Para além disso, confirma-se a nova era do museu e das exposições, onde a retirada de importância das paredes passa a ser comum à grande maioria dos projetos expositivos.



fig.14



fig.15



fig.16

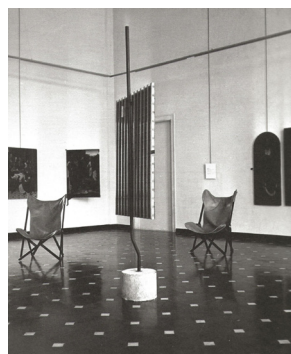


fig.17

De forma a compreender-se a linguagem destes projetistas, apresenta-se mais alguns projetos da sua autoria como por exemplo, a exposição de arte Italiana em estocolmo em 1953, a exposição de arte italiana em são paulo em 1954, a sala de honra da X Triennale de milão em 1954 ou ainda a exposição ed scipione e do design contemporâneo na Pinacoteca de Brera em 1941.



fig.18



fig.19



fig.20



fig.21

fig.23



fig.22



Painting &
Sculpture of a
Decade 54-64
Tate gallery,
London, 1964

Alison
1928_1993
Peter Smithson
1924_2003

Alison (1928_1993) e Peter Smithson (1924_2003) foram uns dos principais disseminadores da nova arquitetura brutalista, sendo que esta sua influência traduz de forma significativa em todos os seus projetos expositivos. Conhecidos por inúmeras obras arquitetônicas, no contexto de design expositivo e à semelhança de Lina Bo Bardi, adotam uma posição radical em relação ao sistema cultural, bem como a forma com as exposições deve ser experienciadas. Na exposição “Painting & Sculpture of a Decade 54-64”, decidiram fugir às paredes (ideia que até aqui já se afirmava como tendência nas exposições) com intuito não só de reformar o espaço do museu neoclássico mas ao mesmo tempo, produzir um percurso autônomo ao vigente até então. Este novo percurso, desenhava-se unicamente através de “formas de expor” - placares brancos de 9 metros e focos de iluminação metálicos para iluminar o percurso e as obras - que criavam uma geometria espacial única de “via láctea”, de percurso labiríntico e imersivo, que propunha encontro e desencontros entre o visitantes e as obras, tal como acontecera no projeto do pavilhão de Van Eyck. Foram ainda instalados outros dispositivos expositivos de suporte a esculturas como plintos brancos.

Os limites deste projeto relacionam-se essencialmente com o elevado número de peças em relação ao espaço disponível e à gestão do orçamento em função da grande escala que a proposta expositiva propunha. Sendo este último ponto altamente decisivo para a escolha dos materiais, e das formas de expor. Assumindo por estes motivos estas deveriam ser robustas, elementares e funcionais.

É também reconhecível que a produção desta exposição tenha enfrentado imensos limites relacionados

com logística e com a própria iluminação (que se apresenta com grande destaque e importância). E igualmente, reconhecer que a abordagem ao design expositivo que Alison e Peter Smithson tinham, estava relacionado com a sua relação com o Independent group (grupo de artistas e historiadores) com quem produziu exposições experimentais, como é o caso da “parallel of life and art” em Londres em 1953 assente numa linguagem típica das exposições surrealistas, onde a ideia de atmosfera que relaciona o indivíduo numa experiência coletiva, o mais imersiva possível.

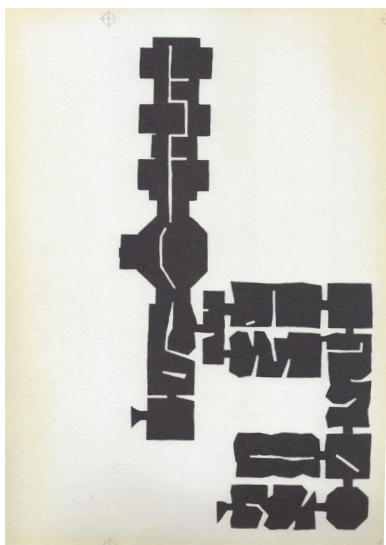


fig.25



fig.24



fig.26

Velvet and Silk Cafe,
Women's Fashion
Exhibition, Berlin,
Germany. 1927

Mies Van der Rohe
1886_1969
Lilly Reich
1885_1947

Mies Van der Rohe (1886_1969) foi um dos principais projetistas da arquitetura moderna (desde espaços de habitação, escritórios a espaços de exposição) apresentando também inúmeros projetos de mobiliário. Reconhecido pela sua arquitetura de pele e osso e pelo sua expressão “less is more”, que presta especial atenção à utilização de materiais ricos, mostrando a sua natureza, texturas e diversos comportamentos. Os seus projetos são reconhecidos pelo espaço que criam para o corpo com relação ao processo de pensamento. Lilly Reich (1885_1947) foi uma designer alemã e parceira de Mies Van der Rohe num considerável número de projetos. Desenvolveu grande parte do seu trabalho no design de mobiliário e têxteis (onde apresenta inúmeras peças icônicas) e por também em interiores e espaços expositivos. Velvet and Silk Café, foi uma instalação temporária concedida pelos dois projetistas na exposição de moda feminina “Die Mode der Dame” em 1927 em Berlim. O projeto destaca-se pela forma como o espaço é explorado. Através de enormes cortinas de veludo drapeadas, é construída uma planta de curvas e contracurvas que cria curvas e contracurvas promovendo a criação de distintos espaços que envolvem os visitantes numa atmosfera única que convida não só à paragem como à imersão e troca de ideias.

Embora este projeto não nos traga uma forma de expor particularmente associada à exposição de um objeto (daí o termo instalação), traz-nos por outro lado, uma ocupação do espaço que se traduz nesta espécie de “biombos”, que funciona como mote para a formulação de uma tipologia de forma de expor. Contemporaneamente são inúmeras as exposições que adotaram este método de “biombo” para delimitar um precursor ou criar núcleos específicos de objetos. Como tal este projeto acaba por funcionar como mote dessa tipologia - biombo - já que historicamente marcou a forma como habitamos os espaços expositivos.



fig.27

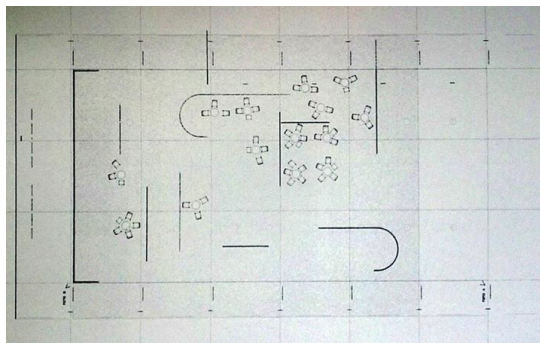


fig.28



fig.29

Marcel Duchamp (1887 _ 1968), autor do conceito de *ready made*, foi um dos pioneiros da arte conceptual, abrindo portas para as experimentações do início do século XX das quais resultaram movimentos artísticos e literários com o dadaísmo, surrealismo, entre outros. À semelhança dos projetos radicais revistos anteriormente, Marcel Duchamp, ao longo do seu percurso, vai desafiando os limites tanto do objeto artístico como do espaço expositivo, revertendo o chão e o teto (a primeira vez em que o teto é utilizado como espaço de exposição _ Exposição Internacional do Surrealismo em Paris 1938) e recriando a ideia de “irrational dreamlike environments” associados à atmosfera expositiva (tal como acontece na Vernissage da Exposição First Papers of Surrealism em 1942, onde o corpo da exposição foi completamente proliferado de fios “teias”).

Contudo, no que concerne às formas de expor, Marcel Duchamp, acaba por trazer para este estudo a ideia de museu portátil. Boîte-en-valise, no seu conceito inicial, propunha ser o seu mini museu transportável através do qual apresentaria todo o seu trabalho em forma de processo. Os detalhes de arrumação, a portabilidade e a forma prática como este objeto possibilita contar uma história, participam de elemento essencial para construir uma tipologia única de formas de expor. Assim, tal como podemos observar em variadas exposições da atualidade, há uma grande possibilidade de variadas formas para esta ideia de caixa dentro de uma mala, geralmente são estruturas que agregam todos estes conceitos de museu portátil, daí a pertinência de desenvolver uma tipologia neste sentido.



fig.30

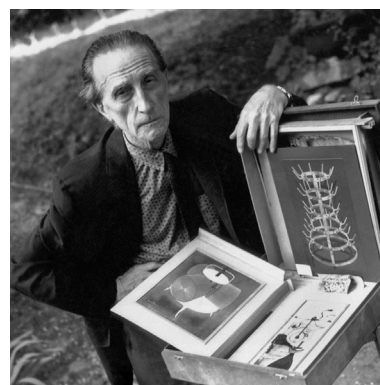
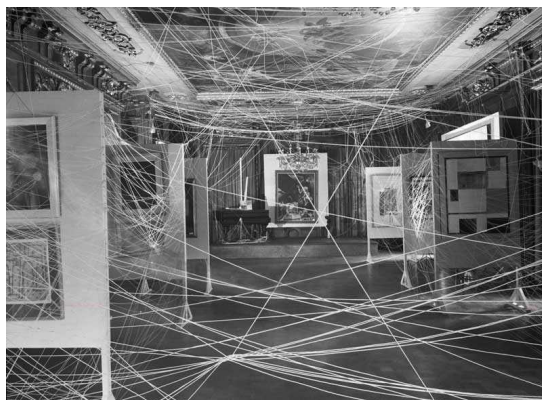


fig.31

fig.32



fig.33



Estes são apenas alguns dos casos, considerados, essências para a compreensão do conceito abrangente de “forma de expor”. Conseguimos compreender que a ideia da forma está não só ligada ao “modo”, mas também à ideia de dispositivo/suporte - fragmentos de um todo - ou instalação total (conjunto de dispositivos).

(4.2)

Entre a
Apresentação e
Representação

Quando “escolhemos” expor de uma determinada forma e sob uma forma, tomamos decisões com base em critérios e entendimentos particulares. Ainda que, estes respeitem vontades externas ou outras questões diversas com relação ao contexto do objeto e do espaço, continuam a ser escolhas apoiadas em interpretações. O que é exposto, passa por uma sequência de pensamentos determinantes para que um futuro espectador - o receptor - no término deste circuito, usufrua da sua contemplação e apreensão. Através da tradicional frase “quem conta um conto acrescenta um ponto” talvez se consiga traduzir esta ideia de adição que a interpretação e reinterpretação introduzem no objeto. A possibilidade, de pensar o modo em que se irá apresentar um determinado objeto é por si só uma reintepetição do mesmo e simultaneamente uma prespetiva de representação. É talvez este um dos motivos pelos quais as formas de expor constituem um papel determinante nas instituições de produção e recepção de cultura. São elas que invariavelmente, acompanham o progresso dos modos de pensamento, contribuindo também para o seu desenvolvimento e criação.

“ However, display itself is just as much an issue here as art. We can put this in focus by nothing that display is a verb as well a noun, active as well as passive: the point being that display is always produced by

curators, designers, etc. As such, it is necessarily informed by definite aims and assumptions and evokes some large meaning or deeper reality beyond the individual works in the display. In short, it is a form of representation as well as a mode of presentation.” (Barker, 1999, pp.13)

A forma aplicada a um objeto (aplicada tanto no sentido de acréscimo por justaposição ou por disposição e localização em relação a um qualquer contexto envolvente) com o fim de o apresentar ou de o representar é o princípio da ideia de forma de expor. *Forma* que advém de “modo” e *forma* que advém de “objeto-dispositivo”. A forma que advém de “modo” é a condição que define e que estrutura todo um pensamento. É o que define as relações teóricas da forma de expor física do “objeto de coleção”. Estas duas formas, são indissociáveis. O “modo” materializa-se pelo “objeto” e assim comunica e expõe visualmente o imaterial. A complexidade da utilização deste termo reside na sua duplicidade de significados, que lhe permite vaguear entre a noção de pensamento e construção, entre o que principia e o que concretiza. Assim, quando a forma de pensamento resulta na formulação de uma composição de formas, obtém-se um desenho geral, um objeto de forma integrante e agregadora, a instalação.

O termo instalação neste contexto, é por isso uma forma de expor, resultado da acumulação de todas as outras formas e objetos exibidos, uma identidade e por isso uma unidade estrutural da exposição. É por isso, portadora das qualidades de *apresentação e representação* (Barker, 1999, pp.13) e propõe deste modo um obstáculo à compreensão do limite do objeto que expõe, pela sua natureza formal que acrescenta inevitavelmente informação contextual ao “objeto-coleção” primordialmente em exibição. A instalação enquanto forma de expor total, levanta questões em relação aos limites do projeto e do próprio designer pelo seu campo de ação não definido e variável. Emma Braker, na sua publicação “Contemporary culture of display” faz um reparo sobre a condição de indefinição de instalação, dizendo que

“(…) the double meaning of “installation” referring on the one hand, to the picture “hang” or arranged of objects and, on the other, to a type of artwork that as developed since the 1960s, which may be site-specific and typically as to be disassembled in order to be moved (…)” (Barker, 1999, pp.14)

No limite desta ideia de instalação reside a descrição das características referentes à natureza da exposição, e que por isso será até possível afirmar que a própria concretização física total da exposição - enquanto construção interior temporária e cuidadosamente pensada - mais do que uma instalação é invariavelmente uma forma de expor na sua essência. A instalação na maioria dos casos apresenta-nos a imagem de um corpo que se impõe e se compõe de forma proliferante, contextualizadora ou re-contextualizadora¹² dos objetos expostos, e que por isso levanta questões sobre os seus próprios limites enquanto forma de expor.

“exhibition installation becomes the new pretender to originality ... it is in and of itself a form of new moderne work “ (Barker, 1999, pp.14)

Julia Noordegraaf traz-nos ainda o design instalativo como forma de expor de natureza representativa mais do que meramente apresentativa através da sua publicação “The power of display” (2004). Na sua documentação Julia Noordegraaf aborda o design expositivo como sendo o aspeto com mais importância numa exposição, embora seja negligenciado pela sua presença efêmera. A sua publicação aborda as variadíssimas formas paradigmáticas de instalação para exposições, tendo como caso de estudo o MOMA - museu de arte contemporânea de Nova Iorque. Através da leitura e análise do seu estudo, é possível compreender que para a autora, a palavra *instalação*, no contexto expositivo é a única forma de expor, independentemente de todos os dispositivos que nela se inscrevem - objetos, materiais, iluminações, etc. Entende-se por isso que, a ideia de composição é essencial. Um conjunto de formas de expor é para o efeito deste estudo entendido como uma instalação expositiva e os fragmentos que constituem esta instalação, são também eles formas de expor, nomeado-se como suportes expositivos ou dispositivos.

Pensemos então nos fragmentos que compõem esta forma de expor total, formas que comunicam entre si e com os objetos expostos, criando lugares, momentos e acontecimentos, e que contém qualidades *apresentativas e representativas* (Barker, 1999, pp.13). Chamemos a estes fragmentos, *suportes expositivos* ou *dispositivos expositivos*, embora saibamos de antemão, pelo anteriormente descrito que, estes objetos, fazem mais do que funcionalmente suportar ou dispor, podem ser só funcionais, no entanto na grande maioria dos casos revelam-se com qualidades e expressão próprias que muitas vezes se impõe face ao objeto exposto.

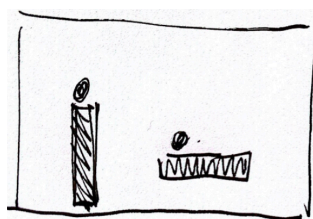


Diagrama 3

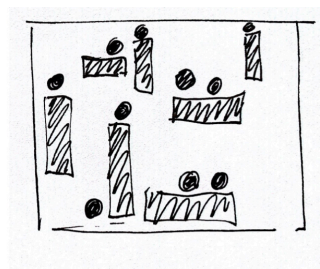


Diagrama 4

Partindo da ideia de que formas de expor podem conter uma grande presença no momento expositivo, e por isso determinar a compreensão do objeto, será importante entender a relação entre objeto enquanto informação que só necessita exclusivamente de si próprio para se apresentar, e objeto que requer formas através das quais se consiga apresentar e representar. Esta análise, permite não só compreender a dimensão que as formas de expor podem adoptar, bem como, acaba por determinar uma tipologia de exposição através da variação entre presença ou ausência destas mesmas formas.

“Exhibitions range from being either object-oriented at one extreme, to concept-oriented at the other. That is, either objects or messages predominate.” (Dean, 2002, pp.3)

David Dean na sua publicação “Museum Exhibition” explora a variação de um gráfico/escala a variação do conteúdo informativo de uma exposição, variando entre uma exposição que “*object-centered*” ou “*concept-centered*”. Procura-se compreender este gráfico, como meio de provocação de questionamento sobre o espaço que existe numa exposição para a exploração das formas de expor, e qual o papel que ocupam ou podem vir a ocupar. Quão determinante o papel do objeto é neste aspeto? Será que as formas de expor, que se fazem sentir no momento de chegada a uma exposição e que no fundo são o principal meio de comunicação na mesma, se devem realmente fazer sentir? Quais as condições em que as formas de expor se devem realmente fazer notar, e são realmente necessárias.

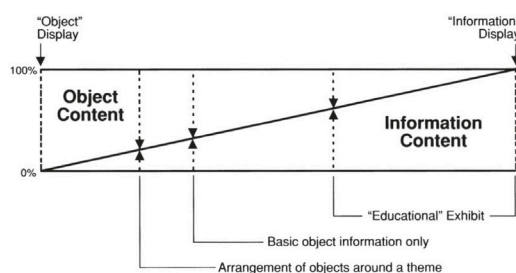


fig.34

Partindo desta perspetiva, poderia-se propor que quanto mais o objeto da exposição se torna menos físico e real, traduzindo-se em mais informação e por isso recorrendo a mais recursos/dispositivos de representação formais (formas de expor), segundo o gráfico, ganha uma dimensão mais educacional. Quanto mais o objeto se apresenta puramente como objeto sem recurso a informações interpretativas exteriores, menos dispositivos expositivos utiliza. Atentando, na fase intermédia da escala, é onde confluem os fins possíveis de uma exposição, o fim educacional ou a mostra de uma coleção de objetos. Na realidade, esta variação intermédia, acaba por definir a grande maioria das exposições, aquelas que estão entre a *apresentação do objeto físico e a sua representação*. Segundo David Dean, as exposições nesta condição, que se aproximam mais “*object-oriented*” acabam por recorrer a pequenos dispositivos

informativos, que de certa forma, podemos concluir que representam um limite para a integração de formas de de expor que se façam destacar. No caso da exposição que se aproxima do “*concept-oriented*”, segundo o autor, estas exposições tornam-se 40% da importância no objeto e 60% na informação e por isso nas formas que a representam.

Esta análise não permite responder a todas as questões elaboradas, contudo abre uma certeza de que, qualquer exposição que seja desenvolvida na base de conteúdo informativo e que se aproxime daquilo que David Dean intitula de exposição “*concept-oriented*”, irá necessitar de mais recursos representativos para a comunicar. Por isso,

“where attention is focused on the message and the transfer of information rather than on the collections. The aim is to transmit a message regardless of whether collections are available to assist interpretation or for illustration. Text, graphics, photographs, and other didactic materials play a dominant role. The main advantages of this type of presentation over a book are the elements of size and wider exposure.”

E que,

“Planning decisions about the type of exhibition to have must be based upon what message is to be communicated and what combination of objects and information will do the job most effectively.” (Dean, 2002, pp.5)

Embora sem uma “receita” certa para a determinação do espaço de intervenção das formas de expor, podemos ter com certeza que, o conteúdo - o objeto - quer seja ele objeto ou conceito, determina o campo de intervenção disponível para as formas de expor.

"Originally the museum was meant to be a place for the Muses. I believe they have to inspire us as well as our know-how and experience when we museologists intend to mount an exhibition that should serve in several capacities and be dulce et utile." (Rosenberg, P., in UNESCO, 1999, pp.8)

Expor e Exposição. Uma ação e um lugar. Uma através da outra, constituem, constroem e alimentam parte da história humana.

Neste tipo de estudos podem levantar-se as seguintes questões: como é realmente uma determinada situação? E como é que queremos que seja? E por consequência questionar: O que é, realmente, uma exposição? E o que queremos que uma exposição seja? O que é, naturalmente, apoia-se em evidências, através de uma retrospectiva histórica avaliada com espírito crítico. O que será, o que queremos que seja, impõem-nos uma postura pragmática de compreender e avaliar as necessidades do agora e do que virá, de um futuro determinado pelo que agora se partilha e pelo que ainda não se partilhou.

Devido à dimensão do tema da exposição, importa canalizar o estudo na direção da análise das formas de expor e por isso do projeto expositivo. Pretende-se valorizar uma disciplina, que historicamente se encontra na sombra do objeto e da instituição que o acolhe, mas que tem vindo a revelar-se uma ferramenta de importância indiscutível para a compreensão e apreensão de conhecimentos e consequente evolução do evento expositivo. Para este efeito será indispensável percorrer algumas das grandes exposições que foram palco de avanço na cultura das exposições. Existe uma grande documentação histórica associada à obra de arte e ao objeto arqueológico que não pode ser ignorada neste estudo, reconhecendo que foi por meio das exposições de arte e objeto que se permitiu desenvolver o grande legado, naquilo que diz respeito às formas de expor e, por isso, ao design expositivo enquanto disciplina.

Expor, contemporaneamente, contém em si significados complexos. O nosso imaginário coletivo, já não nos permite olhar de forma isolada para esta palavra enquanto ato ou desejo de comunicar, talvez, porque na sua essência reside como um ato social e de partilha. Impõe-se quase de forma automática como uma situação espacial, mais do que verbal, talvez porque uma indicia a outra. Expor para mostrar, mas principalmente para dar a compreender, ou pelo menos para abrir porta a uma discussão, a novas ideias¹³. Poderia dizer-se que esta é a essência de expor, contudo, ainda antes de falarmos em expor e da concretização espacial do ato, a exposição, que contemporaneamente é associada ao universo artístico e o universo do espetáculo, não nos podemos esquecer que intemporalmente constitui parte de um dos elementos fundamentais para a evolução do conhecimento científico, académico e para a construção de um novo contexto de sociedade moderna. Teremos assim de recuar historicamente e identificar a época em que este pensamento se inicia, onde pensar é o incentivo aos encontros sociais para a demonstração não só de ideias mas também de objetos colecionados em prol do desenvolvimento e do estudo científico e académico. Desta maneira poderá compreender-se de forma ampla a ideia de coleção que passa a exposição e consequentes formas de expor que desta passagem resultam, e que historicamente constituem parte do processo evolutivo não só do ato de expor como também dos espaços detentores de exposições. Este capítulo pretende através de uma retrospectiva histórica, mostrar não só o desenvolvimento espacial do ato de expor e das suas formas, mas principalmente demonstrar que a ideia primordial de expor permanece independentemente do seu contexto se ir alterando e que a grande evolução, coloca-se nas mãos da pertinência do que é exposto, ditada pela vontade de quem participa.

Com base em diferentes autores a definição de **Exposição** :

*"museums recognize that exhibitions have the further purpose of **bringing object and visitor together in a meaningful fashion.**" (M.I. in UNESCO, 1999, pp.3)*

*"The environment of the exhibition **is ever more sensory**, encouraging the visitor not only to look and move but to touch, hear, smell and even taste. Frequently **designed as sculpture**, exhibitions often stand on their own as works of art, exemplifying skilful selection and inspired arrangement in order to convey complex notions and achieve a desired effect"(M.I. in UNESCO, 1999, pp.3)*

*"analysis, exhibition signifies **presence, presentation and representation.**"(Dubé, P. in UNESCO, 1999, pp.5)*

*"The objective is thus to see how the elements concerned interact and, once brought together, form a harmonious and, indeed, very expressive whole, **creating an impact which is both visual and intellectual.**"(Dubé, P. in UNESCO, 1999, pp.5)*

*"It follows that every exhibition is a **communication event** in its own right, a medium that embraces many different media but in which the whole is richer than the sum of its parts. It is a specific work of culture, **a synthesis** whose content may be analyzed at a number of levels and from a range of standpoints." (Pearce, S., in UNESCO, 1999, pp.10)*

*"an essential feature of exhibitions, namely that they are a spatial medium and that their specific function is to **situate things in space and to give objects and meanings a place.**"(Montpetit, R., in UNESCO, 1999, pp.42)*

*"exhibitions also help to build a **mental image of a space to which we belong.**"(Montpetit, R., in UNESCO, 1999, pp.42)*

*"Like other reproduction media, exhibitions **move things from one place to another and bring them closer.** they put the universe within our reach by enabling us to feel the heart-beat of all our different heritages. If we think of exhibitions **as presentations in space** we would be inclined to define them today as **flexible, accessible environments** that help us continually to broaden the scope of our heritage and to keep in close contact with it."(Montpetit, R., in UNESCO, 1999, pp.44)*

Tendo como base diversos autores sobre o que foi, o que é e o que serão as exposições, poderíamos construir uma definição para este evento expositivo na tentativa de abraçar a sua pluralidade de significados e definições. Assim uma exposição é

um fenômeno espacial de caráter social de natureza comunicativa, apresentativa e representativa. É um veículo de conhecimento que potencia o diálogo objeto-espectador, através de uma construção total articulada por momentos-lugares que comunicam entre si por meio de uma narrativa composta. Esta instalação efêmera, desperta a dimensão física e emocional do espectador, permitindo uma experiência que deverá ser, “visual e intelectual”, “doce e útil” contribuindo de forma significativa para a construção de sentido de comunidade e de memória coletiva através da divulgação e promoção do pensamento.

Talvez seja interessante que façamos uma análise primária sobre imagens que pré concebem a ideia de exposições nos imaginários comuns e pessoais. Isto porque, estas imagens, simples, podem conter dados essenciais que permitem caracterizar a imagem genérica do que é uma exposição e quais os elementos essenciais que a determinam.

As imagens que acompanham este capítulo, são imagens não profissionais, retratos espontâneos de um observador comum que presenciou diversas situações de exposição em diferentes espaços geográficos, sociais e culturais. Importa salientar que nesta análise, o intuito é compreender a prática espacial de construir uma exposição, tentando criar pontos de encontro entre as imagens. Por isso, a importância da natureza do objeto não deverá sobrepor-se às características morfológicas dos espaços em análise.

Num primeiro momento, olhando para esta amostra diversificada, é possível entender que a exposição com a qual estamos convencionalmente mais familiarizados, caracteriza-se por elementos expositivos que se dispõem construindo um percurso direcionado e de atmosfera envolvente, por onde o

visitante habitualmente se desloca. Há portanto a noção de que o movimento que existe na exposição é exercido pelo(s) visitante(s), tornando-se também ele(s) um elemento essencial à construção do espaço e da experiência expositiva.

Repare-se também que, a grande parte das paredes que constroem os espaços apresentados, são maioritariamente brancas ou com uma cor pouco impositiva em relação aos restantes objetos, e que por isso, concretizam genericamente espaços limpos e livres.

“Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall.” (O’Doherty, 1986, pp.15)

É possível ver-se que, a tipologia de galeria moderna, “white cube” de “templo”¹⁴, continua a ter uma prevalência na grande maioria dos espaços expositivos contemporâneos, transportando consigo todos os significados impostos por essa sua categoria, um sistema fechado de valores.

“Unshadowed, white, clean, artificial - the space is devoted to the technology of aesthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of “period” (late modern), there is no time.” (O’Doherty, 1986, pp.15)

A descrição em cima traduz várias das fotografias apresentadas e mostra igualmente a intemporalidade do “white cube”. Será interessante pensar na razão pela qual este modo de apresentação espacial associado ao espaço artístico é igualmente adoptado para exposições de outras naturezas. Será pela flexibilidade que permite aos diversos objetos? Será por ser um espaço que visualmente não se impõe mas que, por outro lado, permite que a construção temporária se sobreponha e que desta forma se destaque? Ou será pelos próprios valores que esta tipologia de espaços carrega intrinsecamente?



fig.35



fig.36



fig.39



fig.38



fig.40



fig.37



fig.42



fig.41



fig.46



fig.45



fig.43



fig.44

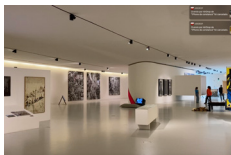


fig.48



fig.47



fig.49

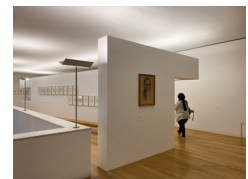


fig.51

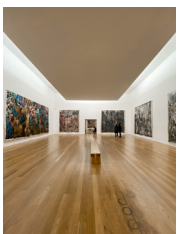


fig.52



fig.50



fig.53



fig.54



fig.55

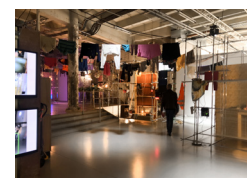


fig.56

Observando as fotografias, compreende-se que têm elementos comuns entre si, através dos quais, poderemos classificar com indispensáveis à concretização do momento expositivo: uma **pré-existência** - um espaço delimitado, detentor de características e dimensões específicas (desde a forma aos materiais); **lugares-momentos construídos** - pontos de articulação - que invariavelmente comunicam entre si pelas características comuns que contém (definem a linguagem da exposição através da sua forma); **o(s) objeto(s) a expor** - sabendo de antemão que também este(s) impõem a sua própria lógica numa exposição - podem ter variadas naturezas mas que, em função da intenção da exposição, se relacionam com os restantes elementos descritos numa escala de mais ao menos destaque;

Todos estes elementos constroem uma experiência, um momento de comunicação, já que se concretiza um ato de expor, com a intenção de construir uma narrativa, mas principalmente de gerar diálogo sujeito-objeto, através de uma apresentação com inúmeras representações que contém identidade e memória. É com esta experiência partilhada, que os valores transportados pelos objetos apresentados, contribuem para a construção de uma memória coletiva, permitindo que as exposições construam a imagem mental de um espaço ao qual pertencemos, sendo que a dimensão social destes gera constantemente novos fluxos de significados na comunidade.¹⁵

De forma a explicar a evolução das exposições e das suas formas, definiu-se dois momentos determinantes para estes eventos: “Da demonstração à exposição” e “Da Vitrine à Montra”.

Da demonstração à exposição

“The emergence of the modern museum in the early nineteenth-century should thus be understood as part of a new, visual regime in which the arrangement and display of objects functioned as a new novel way of acquiring and disseminating knowledge.” (Noordegraaf, 2012, pp.10)

O espaço de tempo que nos é imposto pelo título deste capítulo, permite-nos à partida compreender na totalidade a extensão do percurso diacrónico feito pelos museus. A transformação e a evolução da exposição está invariavelmente ligada com o seu contexto espacial, social e político, e por isso todas as suas mutações e consequentes progressos, primeiramente residem na nova cultura visual da época e numa nova comunidade moderna. Compreendamos por isso que, a demonstração está para a esfera privada do século XVIII como a exposição está para a esfera pública do século XIX. Pensemos assim no que era o ato de expor no século XVIII e para quem estava disponível. A exposição era dominante na esfera social privada, de pensadores e científicos, que queriam e podiam ter acesso a conhecimentos científicos e académicos. Por estes motivos e pela proximidade que este ato proporciona, esta mostra era reconhecida como demonstração, onde instrumentos científicos, documentos, desenhos e objetos maioritariamente de natureza arqueológica eram manuseados pelos colecionadores privados em tom de partilha íntima. Tal como Julia Noordegraaf explica na introdução da sua publicação “Strategies of Display”, a demonstração era executada numa grande peça de mobiliário que preenchia a galeria (“on a large piece of furniture that filled up the gallery”) que mais tarde por necessidade de guardar e expor em local reservado o crescente número de objetos de estudo, vem a ser coberta por vidro, transformando-se a partir daquele momento em peça de exposição e deixando de ser de peça de demonstração. Permitindo que se deixe de manusear os objetos e passando a ser

um momento de observação autónomo, unicamente feito pela aobservação, sem contacto. Uma peça que se modifica formalmente e que, por se modificar, altera por completo a experiência do exposto. Esta solução que se inicia pela necessidade de mais espaço de demonstração, acaba por impor que os objetos se exponham com maior distância do observador através da barreira do vidro, permitindo a um maior e alargado número de pessoas observá-los em simultâneo. Como é que um aparente pequeno ajuste a um dispositivo expositivo pode participar de uma alteração tão significativa na forma como o acesso ao conhecimento é dirigido? Os objetos que outrora estavam arrumados em gavetas e que só eram retirados a pedido de alguns grupos particulares, passavam a estar visíveis em caixas de vidro e acessíveis a um maior número de pessoas. A forma como estes objetos estão expostos, começa a tomar, por isso, importância, principalmente por, naquele momento, já não se tratar unicamente de uma mostra informal e ocasional a um grupo, mas sim, uma mostra a um público indiferenciado, sendo agora necessário ser repensada para tal efeito. (Noordegraaf, 2012, pp.10)

"Eighteenth-century collections often belonged to private persons or societies and were often kept in private homes. By contrast, nineteenth-century collections were housed in new, purpose built buildings that belonged to the public realm." (Noordegraaf, 2012, pp.9)

Julia Noordegraaf, fala-nos precisamente desta mudança do privado para o público, e como esta adaptação se faz notar através das formas de expor os objetos que constituem parte fundamental da nova cultura visual da comunidade moderna e permitem a disseminação e democratização do conhecimento.

Da vitrine à
montra

A chegada das montras de lojas e de principalmente das department stores (grande armazéns) no princípio do século XIX, integra parte da nova cultura visual relativa aos suportes expositivos.

“With the advent of arcades and department stores this immediate, personal practice, yielded to a new form of visual display that made products visible in windows display and showcases.” (Noordegraaf, 2012, pp.10)

Ainda que exista uma distância grande entre a natureza e o fim proposto para um objeto exposto numa instituição museológica, com relação a um produto exposto num espaço comercial, ambos compõem parte da cultura visual de uma comunidade moderna. Ambos são parte do quotidiano citadino e propõe que o indivíduo que pretende obter conhecimento através da visita a um espaço cultural seja igualmente, a pessoa que frequenta um espaço comercial. Esta condição não diz só respeito a quem visita ou compra, mas sim a quem constrói as exposições, compreendendo que quem as projeta está igualmente exposto a inúmeras referências que resultam da relação com o espaço público e social.

“The same people who design and visit museums also frequent department stores and world’s fairs, read illustrated newspapers and books, go to the cinema, watch television and move to streets line through shops windows and posters.” (Noordegraaf, 2012, pp.12)

Julia Noordegraaf concretiza a ideia de que o indivíduo é um ser acumulativo, e que por isso, tudo o que é comunicado exteriormente no decorrer do quotidiano, influencia a forma como contribuimos para a construção do nosso contexto, tal como influencia determinantemente a forma como construímos e comunicamos exposições. Assumindo assim que, a partilha de soluções aplicadas em disciplinas de naturezas distintas é inevitável e necessária, a partir do momento em que o espetador é o elemento comum a ambas.

Quer num espaço de retail quer num espaço de museu, em qualquer uma das situações temos um ato expositivo, embora com abordagens e fins distintos. Na relação com o museu, dada a época tratada nas citações anteriores, ainda se verificava algum conservadorismo no que diz respeito ao suporte expositivo e à própria narrativa. O exposto dever-se-ia, nesta época, centrar maioritariamente no objeto e conteúdo do mesmo, sendo a forma de o expor, um suporte expositivo unicamente funcional e de auxílio, não se sobrepondo ao objeto. Na relação com o retail, o suporte expositivo já ganha uma participação mais invasiva e proliferante, com pretensão de seduzir e convidar o observador, potencial comprador, a entrar na loja e a adquirir um determinado

produto. Neste segundo caso, é nítido que o produto continua a deter a atenção central, contudo é permitido ao suporte que o sustenta e lhe atribui contexto, conter uma maior expressão total, impressionando quem o observa e sobrepondo-se em primeira instância ao produto. Esta ideia, já na época aplicada aos espaços de retail, poderá levar-nos a questionar se este mesmo princípio não é o que atualmente se tem vindo a impor nos espaços de museu, e no contexto das exposições. Questionemo-nos se, contemporaneamente, uma exposição não se concretiza e comunica melhor através de uma caráter mais espetacular e teatral, onde o suporte expositivo constitui parte integrante do conteúdo do objeto, propondo uma instalação que se traduz na sua totalidade como exposição.

(4.3.1)

Uma Breve Retrospectiva da Exposição

“The imponance of space in museums and its effects on the way in which we approach and perceive displays has been increasingly acknowledged by the art historical and museum studies literature.” (Tzortzi, 2016, pp. 2)

Apresentar retrospectiva, apresenta-se acompanhada de uma amostra de momentos/eventos importantes para a evolução do evento expositivo, fazendo um posicionamento internacional e nacional dos mesmos. A timeline elaborada, traz esta amostra relacionando-a com a evolução do museu enquanto edifício, segundo um estudo apresentado por Kali Tzortki na publicação “*Museum space*”, onde se debate sobre

“how the layout of space interacts with the layout of exhibits to realize specific effects, express intended messages or simply create a richer spatial experience.” (Tzortzi, 2016, pp. 1)

Nesta medida, tomou-se como base a pesquisa do seu primeiro capítulo sobre a evolução dos museus enquanto espaço e das suas organizações espaciais, da antiguidade até à contemporaneidade, dando maior destaque a partir do século XVI até à atualidade (Tzortzi, 2016, pp. 1-6). Assumindo que,

“architecture affects museum experience not only through the physical form of the building, but also as a system of spatial relations, that is, through the way in which the building organizes space and constructs connections: between galleries, affecting the way in which we explore and use them; between objects, affecting the way we perceive and read them; and between visitors, creating possibilities of co-presence and encounter.” (Tzortzi, 2016, pp. 2)

Assim, de forma sumária, podemos entender que a partir do século XVI estamos perante um surgimento de uma variedade de espaços, associado ao ato de colecionar que se tornara hábito na Europa em nichos políticos, religiosos e académicos, começando nas típicas “cabinets of curiosities”. Já no final do século XVII e início do século XVIII, assistimos à democratização do acesso ao conhecimento com o surgimento e construção de edifícios com o propósito de virem a ser museus públicos, o que leva a que no século XIX se estabeleçam tipologias arquitetónicas associadas aos mesmos, abrindo portas às áreas de estudo relacionadas com o espaço de museu, relacionadas tanto com o objeto, como com o espaço em si e consequentemente com a ideia de exposição. Do século XIX até à contemporaneidade fomos assistindo a uma diversidade de experimentação no que concerne ao espaço de museu e por isso ao espaço expositivo, sendo que a dificuldade em criar tipologias aumenta, passando o museu contemporâneo a ser visto como

“an accumulation rather than a replacement of spatial concepts.”
(Tzortzi, 2016, pp. 6)

É importante salientar que o museu é tomado como referência principal para determinar uma retrospectiva da exposição, pois foi no contexto de instituição que se iniciou a ideia de exposição de acesso aberto à comunidade, desta forma, até ao aparecimento da galeria ou de outras tipologias não discriminadas de espaços expositivos houve uma grande exploração e avanço das formas de expor com o alavancar do museu.

Pontualmente, ao longo da timeline elaborada, são apontadas feiras internacionais, que se afirmam como eventos de exposição determinantes para a construção do espaço público das cidades, mas também no que concerne a técnicas dispositivas. A sua dimensão e inúmeras estruturas que envolviam, bem como as diversificadas naturezas dos objetos que apresentavam, permitiram não só o início de uma nova era, bem como uma exploração diversificada de formas de expor, que tiveram mais tarde impacto no desenvolvimento de diversos tipos de abordagens às exposições.

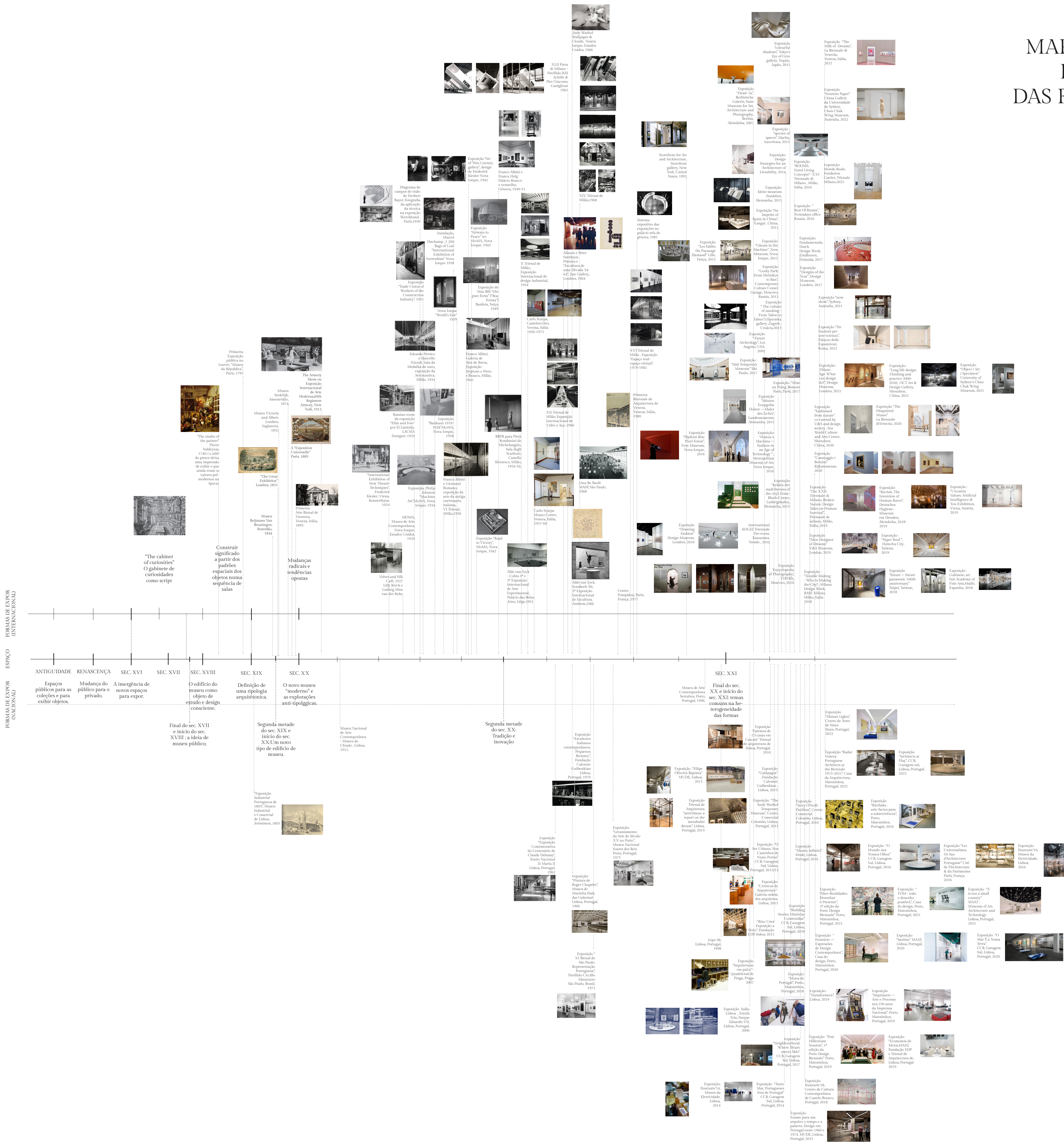
“Exhibitions are, generally speaking, of a temporary nature. They are often of experimental character. Their content may vary from a presentation of the beer industry to the history of transportation to mankind’s religious aspirations. There are commercial exhibitions; there are education exhibitions and cultural exhibitions; museums with special problems of presentation; and art exhibitions. There are street windows displays and trade fairs. Each of these categories poses different problems and demands different handling.”
(Herbert Bayer, 1961, pp. 257)

(4.3.1.1)

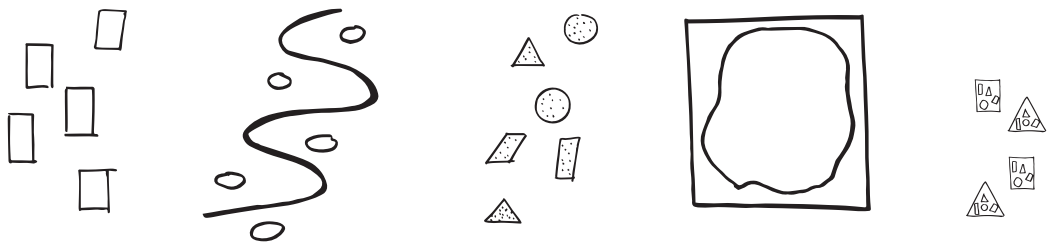
Mapeamento Histórico das Formas de Expor

Maapeamento temporal das formas de expor através de eventos expositivos em contexto internacional e nacional com relação à evolução do museu enquanto modelo de espaço expositivo.

Maapeamento temporal das formas de expor através de eventos expositivos em contexto internacional e nacional com relação à evolução do museu enquanto modelo de espaço expositivo.



(4.3.2)



Tipologias das
Formas de Expor

As tipologias aqui apresentadas, resultam de um mapeamento tipológico através de formas de expor desenvolvidas durante o século XX por projetistas com: Lina Bo Bardi, Carlo Scarpa, Aldo van Eyck, Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe e Marcel Duchamp, colocando-os em contraponto com abordagens contemporâneas, que partem dos mesmos princípios formais. Tendo como princípio que se constrói o espaço através da agregação e organização de dispositivos expositivos, formas de expor isoladas, que resultaram numa forma de expor total - a exposição - as tipologias criadas são resultado da análise da disposição espacial de algumas exposições através da sua forma total. Categorizam-se deste modo, formas de expor, partindo da forma do corpo que espacialmente se expressa com maior convicção no espaço, determinando por isso o modo como este se organiza.

O critério de seleção das exposições, por este mapa apresentadas, teve como princípio o levantamento de eventos já anteriormente associados ao mapa histórico, que permiti desenvolver uma pesquisa sobre uma amostra prévia de várias exposições internacionais. Importa salientar que ambos os mapas são uma breve amostra, fruto do cruzamento de várias pesquisas e leituras, onde determinadas exposições são recorrentemente enumeradas, assumindo-se assim relevantes e importantes para constituir a amostra. Contudo, este mapa tipológico, privilegia a forma e não a importância do evento expositivo em causa.

O exercício de categorização tipológica possibilita um conhecimento abrangente da relação do dispositivo enquanto forma de expor, permitindo a sua utilização consciente na prática projetual futura, tornando a abordagem ao projeto mais eficiente.

Todavia, é importante salientar que algumas das exposições apresentadas e categorizadas numa dada tipologia de forma de expor, possam também reunir e partilhar algumas características com outras tipologias. Por este motivo é importante compreender a expressão total da exposição e analisar qual a forma que melhor exprime a composição da exposição. A que melhor se enquadra define a categoria de forma expositiva.

FORMAS DE EXPOR

TIPOLOGIAS

SÉCULO XX SÉCULO XXI

1

MÓDULO BASE

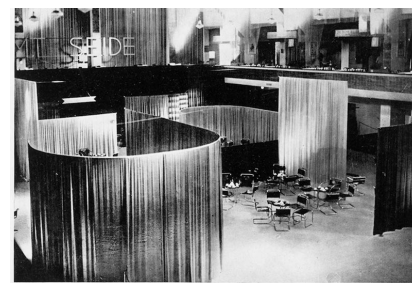


Lina Bo Bardi, MASP São Paulo, 1968

„Conjunto de objetos, onde há presença de um elemento base que se reproduz; este elemento pode existir com variações formais, apresentando características modulares.“

2

BIOMBO



Velvet and Silk Café, 1927; Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe

„Elemento com domínio vertical no espaço e com proliferação horizontal; propõe um percurso orientado; elemento que substitui a parede convencional; secciona o espaço; cria passagens e barreiras visuais/físicas; sugere uma maior imersão.“

3

FAMÍLIA DE ELEMENTOS

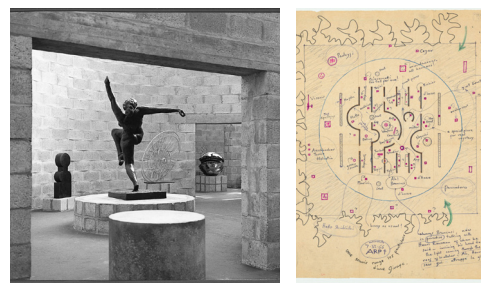


Carlo Scarpa, Museo Correr, Veneza, Itália, 1957-60

„Conjunto de elementos com coerência formal; Equilíbrio entre a materialidade e a forma para a coesão total da exposição traduzindo-se numa linguagem singular.“

4

PAVILHÃO



Aldo van Eyck, Sunbeek '66, 9ª Exposição Internacional de Escultura, Amsterdã, 1966

„Micro arquitetura circunscrita no espaço expositivo, criando outro espaço de exposição no seu interior; Micro arquitetura que delimita o espaço expositivo num espaço indefinido; Elemento de atmosfera fechada; Um envolver.“

5

MUSEU PORTÁTIL

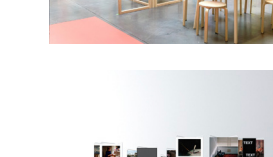
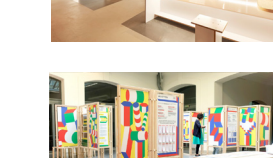
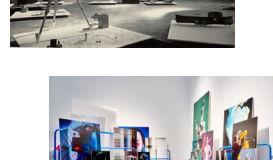
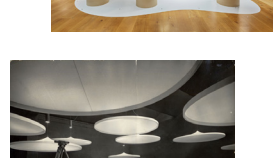
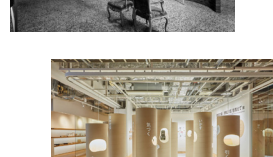
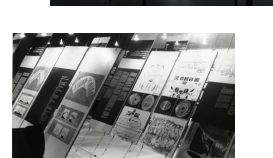
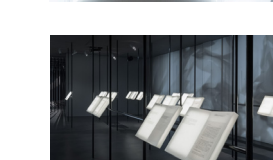
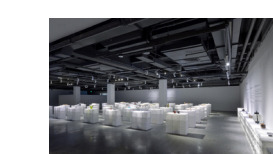


Marcel Duchamp com a Boite-en-valise, 1957; La Boite-en-valise, 1936-1941, Centro Pompidou

„Dispositivo com fundamento no museu portátil (BOITE-EN-VALISE) de Marcel Duchamp; Caracteriza-se por ser Autoportante e /ou por conter toda a informação relativa a um ou mais objetos em compartimentos que o constituem.“

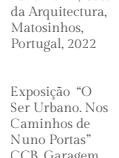
(XX)

“International Exhibition of New Theatre Techniques”, Friedrich Kiesler, Viena, Konnerthaus, 1934



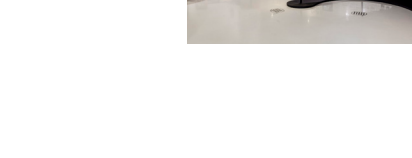
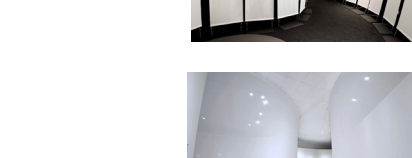
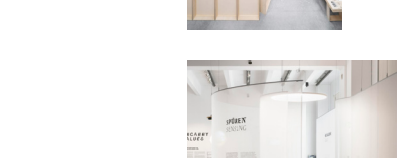
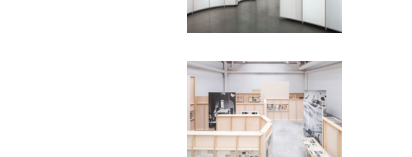
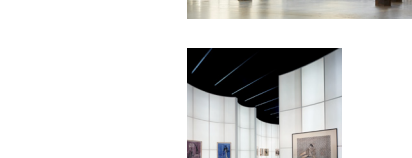
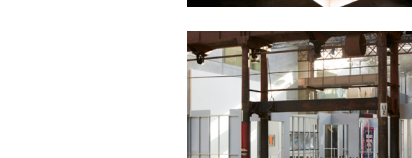
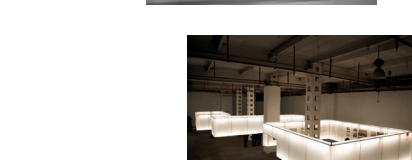
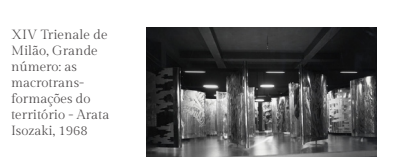
(XXI)

International KOGG Triennale Pre-event, Samsara, Noida, 2010



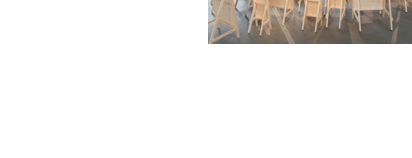
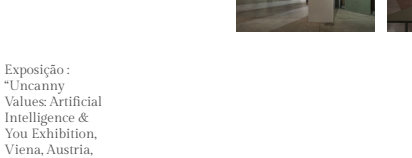
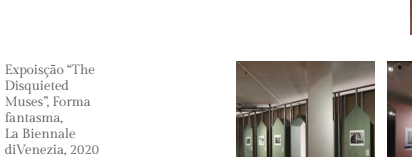
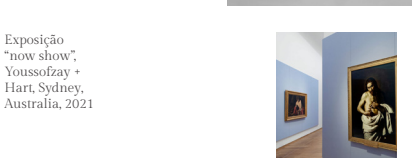
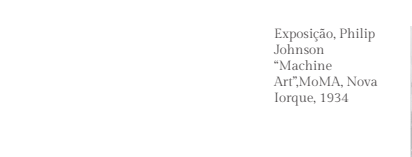
(XX)

Alison e Peter Smithson Pintura e “Escultura de uma Dúvida de 64” Tate Gallery, Londres, 1964



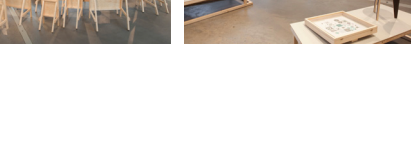
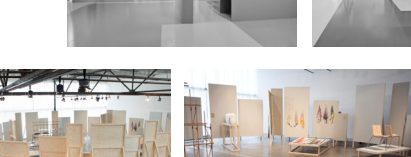
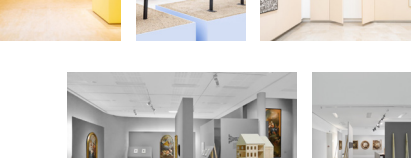
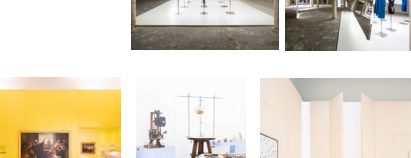
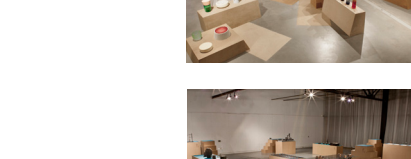
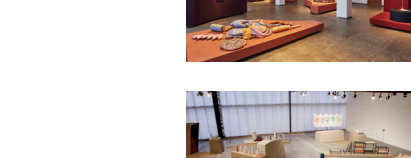
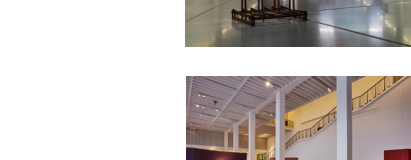
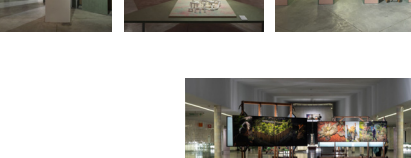
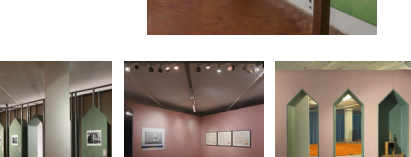
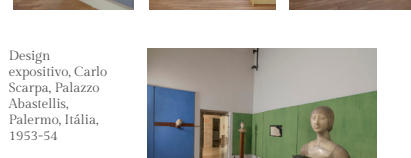
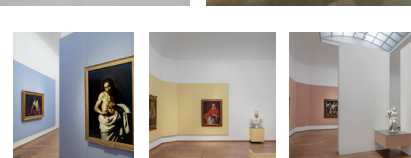
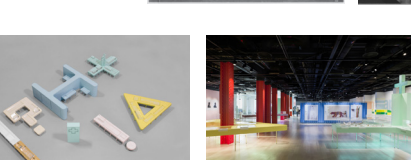
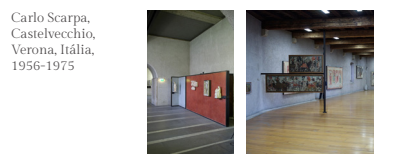
(XXI)

XII Trienal de Milão, Exposição Internacional de Vitrines, 1960



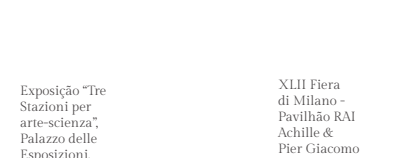
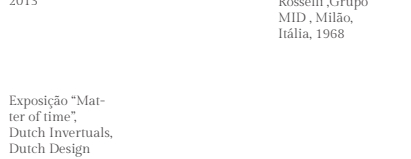
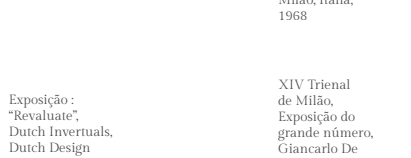
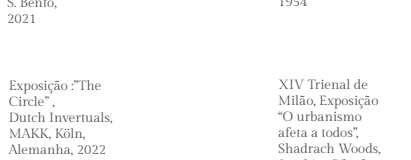
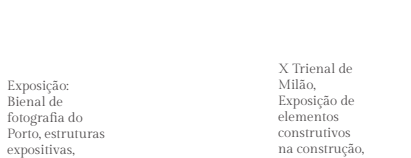
(XX)

Carlo Scarpa, Casaboncheto, Veneza, Itália, 1959-1975



(XXI)

Handle with Care: Unpacking a Bulky Table, Ausstellung zum Bauhaus Lab 2019



(XX)

X Trienal de Milão, Exposição de produtos, 1954



(5)



Caso Prático

Exposição Portugal Pop

No decorrer da presente dissertação, prevalece o intuito de construir e reunir pensamento e conteúdo teórico sobre a atividade prática de projetar espaços expositivos. São diversos os autores que salientam a importância de designers na concretização da experiência expositiva, bem como igualmente reforçam a falta de publicações e estudos sobre esta área específica do design. Embora o estudo elaborado vá assumindo uma postura mais analítica ao longo da sua construção, foi essencial no seu cerne existir uma realidade prática que sustentasse o seu desenvolvimento para possíveis concretizações teóricas. Nesta perspectiva, contemplando a prévia frequência num mestrado de design de interiores e estabelecendo-se a possibilidade de estágio no departamento de design expositivo de uma instituição (esad-idea, centro de investigação em arte e design da escola superior de artes e design de Matosinhos), proporciona-se a participação num projeto expositivo, real, onde se procurou adquirir os elementos necessários para estabelecer uma ponte entre design de interiores e design expositivo. Deste modo, o contacto entre a teoria aplicada à prática permitiu uma análise próxima dos limites de projeto que surgem no processo de construir a experiência expositiva, a exposição, as formas de expor.

O projeto realizado por meio do estágio, que está, a seguir, documentado, concede solidez ao presente estudo para além de propor, através da sua documentação holística, uma compreensão da atividade do designer no contexto da criação de exposições.

É de grande importância salientar que uma exposição se materializa por meio do cruzamento de diversas disciplinas. No decorrer da documentação aqui presente é perceptível que, na procura de resposta a qualquer problema que surja, há uma colaboração obrigatória entre vários profissionais, uma dependência que se revela um limite e simultaneamente solução.

Este registo irá iniciar-se com uma breve contextualização do propósito da exposição, onde primeiramente, a disciplina que revela mais destaque é a curadoria, pelo seu trabalho de investigação e construção de narrativa. Como resposta a esta curadoria, o designer procurará encontrar soluções para expor a investigação curatorial obtida previamente. No desenvolvimento do projeto expositivo prevalece um diálogo indispensável entre a curadoria, que é responsável pelo objeto,

com o designer, que se responsabiliza pela inserção deste objeto no espaço e pela criação ou recriação deste mesmo espaço. A relação destas duas disciplinas redefine-se em cada projeto, derivado das suas condições e contextos específicos. Por este motivo, esta documentação analisará o espaço onde se implementou a exposição, bem como o objeto, a sua natureza e necessidades. Posteriormente à contextualização teórica do projeto, é explicada a proposta expositiva do mesmo, seguindo-se de um registo fotográfico processual e descritivo.

O projeto aqui documentado, nasce na cooperação da esad—idea - centro de investigação em Design e Arte - e do MUDE - Museu do Design e da Moda - concretizando-se na Casa do Design de Matosinhos. Ambas as instituições, ao longo dos seus distintos percursos, atuam sobre a disciplina do design como forma de a aproximar da comunidade. A esad—idea, em associação com a ESAD, surge em 2014 - sediada num espaço multifuncional na Rua de Brito Capelo - com objetivo desenvolver o ensino e a investigação na área do design, bem como em parceria da Câmara Municipal de Matosinhos se responsabiliza pela gestão e programação de espaços culturais tais como a Incubadora de Design do Mercado de Matosinhos e a Casa do Design. O MUDE, Museu do Design e da Moda abre ao público em 2009 - no edifício da antiga sede do Banco Nacional Ultramarino em Lisboa - apresenta-se com um vasto acervo de objetos de design entre 1930 até ao final do século, onde estão representados os principais movimentos do design internacional. Para além disso, o MUDE divulga diversas exposições itinerantes, resultado de investigações relacionadas com as disciplinas de moda e design. Pelo claro encontro em temáticas e em missão, estas duas instituições - esad—idea e MUDE- , colaboraram para desenvolver o projeto Portugal Pop.

Portugal Pop. A moda em Portugues. 1970-2020

Resumo

“PORTUGAL POP apresenta uma seleção de quase 200 coordenados de moda de designers de diferentes gerações, percursos e linguagens, propondo múltiplos diálogos, com várias referências — da música ao espetáculo, dos ofícios tradicionais à sustentabilidade — e fomentando o debate sobre as identidades da moda portuguesa e o seu valor cultural, económico e social, nos últimos 50 anos da nossa história. A partir de 19 de março, na Casa do Design, em Matosinhos. Resultado de uma coprodução entre a Câmara Municipal de Matosinhos / esad—idea, Investigação em Design e Arte e a Câmara Municipal de Lisboa / MUDE — Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo, a exposição PORTUGAL POP. A Moda em Português 1970—2020 é apresentada na Casa do Design, em Matosinhos, no âmbito do programa MUDE FORA DE PORTAS.

PORTUGAL POP procura assim debater a influência das tradições culturais e da identidade coletiva no universo da moda, pondo em evidência as relações entre a cultura popular e a erudita, o cosmopolitismo e o nacionalismo, a urbanidade e o mundo rural, a tradição e a visão de futuro das novas gerações.(...) a exposição propõe um diálogo entre gerações e referências, que dão corpo ao debate acerca das identidades da moda portuguesa e do seu valor cultural, económico e social. As vivências pessoais, a colaboração criativa entre designers e figuras da arte e da música pop, assim como as questões da sustentabilidade da moda e a recuperação de saberes e práticas tradicionais, são também elementos em destaque.” (ESAD-IDEA, 2022)

Contexto do Projeto expositivo _ espaço e objeto

O espaço

O espaço apresenta-se como um dos principais elementos contextuais do projeto expositivo, e por essa razão um dos limites para o mesmo. De forma a compreender-se não só o contexto do presente projeto mas também para tomar como exemplo o seu desenvolvimento é necessária uma breve análise que apresente o seu processo de desenvolvimento.

O espaço escolhido para a concretização da exposição foi a Casa do Design de Matosinhos, equipamento que pertence à Câmara Municipal de Matosinhos e cuja programação e ocupação é gerenciada pela esad—idea, o centro de investigação da Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos (ESAD). Neste sentido é um espaço expositivo, flexível e polivalente, que alberga e permite materializar e apresentar as investigações e atividades realizadas tanto na escola como no centro de investigação, tentando criar memória, reconhecendo, aproximando e reconhecendo o valor do design junto da comunidade. Este espaço detém duas salas, uma numa cota superior junto a um foyer com receção e uma pequena loja (onde se pode adquirir objetos e publicações design essencialmente português) e outra sala numa cota inferior com acesso a instalações sanitárias, arrumos e serviço educativo. O espaço apresenta-se bastante compartimentado na zona inferior através de pilares, contudo permite a criação de paredes e demolição de paredes mediante o circuito pretendido. O espaço inferior é constituído por paredes brancas sem entradas de luz natural, piso autonivelante cinzento e contém calhas de iluminação técnica visíveis em metal. Este piso conta ainda com variações de pé direito, o que por vezes constitui problemas na instalação das exposições. A co-existência de dois espaços em cotas distintas permite que existam duas exposições em simultâneo, ou até a criação de momentos e experiências distintas numa única exposição ou evento.

fig.57

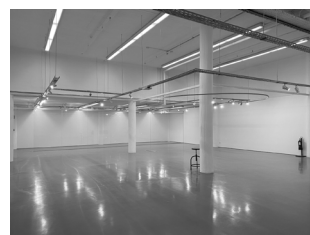
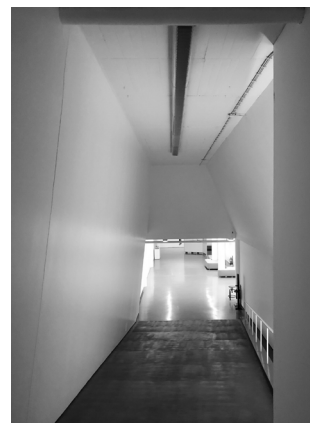


fig.58

Na exposição Portugal Pop, o espaço e as modificações neste feitas, determinaram várias decisões, nomeadamente o percurso e quantidade de objetos que poderiam coexistir no mesmo. Esta exposição contempla um número elevado de objeto à escala humana (manequins), por isso a forma com o espaço seria orientado e apropriado foi fundamental para uma boa experiência de percurso e de observação.

Para a compreensão do espaço foi fundamental entender e interpretar primeiramente a narrativa curatorial que se iria impor no mesmo. Compreendendo-a, estudou-se quais as possíveis utilizações que se iriam exigir do espaço e consequentemente os défices do mesmo face ao projeto em causa. Assim se começou a esculpir o espaço onde habitariam 200 coordenados de moda. É precisamente neste número que residiu um dos principais desafios do projeto. Como iriam conviver 200 coordenados, todos eles com linguagens distintas, não esquecendo dispositivos de informação e as indispensáveis formas de expor que comporiam o espaço com identidade, leitura e coerência? Desenhar este espaço, passou não só pela construção de um briefing com respeito à narrativa curatorial, mas também pelo conhecimento e análise das inúmeras qualidades do espaço disponível bem como das suas logísticas invisíveis. A possibilidade de cooperação lado a lado com um departamento de produção permitiu conhecer muitas limitações espaciais desconhecidas, que são determinantes na logística de montagem e que, embora neste processo pareça uma ideia distante, determinam escolhas materiais e formais. Conhecer um espaço é conhecer as suas deficiências e trabalhar com elas, e por vezes o conhecimento do designer sobre um determinado espaço não vai muito mais além do levantamento previamente feito. Por este motivo, a colaboração e diálogo interdisciplinar apresenta-se de forma indispensável nesta fase inicial como em tantas outras.

O objeto

O **objeto** é outro dos elementos contextuais essenciais ao projeto, bem como um limite ao mesmo, por isso a sua análise é essencial. O objeto desta exposição é de difícil definição. Se por um lado se apresenta como o objeto fruto de um processo de design, por outro apresenta-se como uma peça única, característica dominante do objeto artístico. Por isso mesmo, é difícil de definir a sua natureza. Contudo é certo que estes 200 objetos, embora detenham características formais completamente distintas entre si, não deixam de ser objetos de museu, que impõem cuidados de conservação específicos, muitos deles são frágeis ou tornam-se frágeis pelo seu concorrido percurso de vida. Conhecer o objeto é essencial para excluir e escolher a forma como os expor. O objeto é o foco central da curadoria neste projeto, é sobre ele que se cria uma narrativa, é sobre ele que se constrói uma exposição, por isso também ele exige não só a atenção da audiência mas também escolhas que respeitem o seu espaço. É através da narrativa construída pela curadora que se compreende como é que os objetos devem conviver uns com os outros, e quais devem ou não devem conviver entre si. Desta forma a curadoria acaba por impor uma lógica espacial e percurso em detrimento da convivência de objetos específicos, para a formulação de uma narrativa precisa e de leitura compreensível.

fig.59



fig.60



fig.61



O projeto expositivo da exposição Portugal Pop, surge como resposta à narrativa definida pela curadoria por meio do diálogo e adaptação das várias disciplinas que constroem o espaço expositivo. Neste caso específico, o projeto expositivo é caracterizado por um percurso que se constrói sobre duas perspectivas: uma linear e orientada - que conduz o espaço - e outra que invade esta primeira com momentos de paragem, de “espetáculo”.

A primeira define-se por um percurso orientado em três eixos temáticos definidos pela curadoria - Memória colectiva e identidade nacional: temas, arquétipos e símbolos; Territórios pessoais: a intersubjetividade na 1.^a pessoa do singular; Ecológico: antropologia de lugares, matérias e saberes - onde as soluções expositivas e materiais espelham e reproduzem a ideia de terra, raízes e relação com a cultura portuguesa, por meio da utilização de um material tradicional, abundante e de produção local - a cortiça granulada. A cortiça proliferou-se de forma a materializar-se num suporte expositivo de fácil aplicação no espaço e liberdade de instalação, surgindo deste modo não só como elemento que invoca a terra e o contacto com as raízes - através da sua cor e características formais - mas acaba igualmente por ser, entre as possibilidades de materiais disponíveis e em acordo entre curadoria e designers, o que menos invade a conservação dos objetos.

A segunda é definida por um eixo que se interpela entre o percurso já construído pelos outros três eixos, propondo momentos de paragem destinados aos coordenados de figuras pop. Deste modo, e com consonância com os objetos que iam estar nestas paragens, definiram-se que estes deveriam ser representados em cápsulas suspensas de forma a invocar não só a sua posição de palco mas também como estratégia para tornar o percurso mais leve, dada a densidade de objetos que este contemplava. O projeto das cápsulas suspensas, facilitou significativamente a leitura do espaço, bem como orientação do percurso e passagem dos visitantes, propondo uma experiência espacial diferente e imersiva. Dentro destas cápsulas, de forma a manter uma lógica de consonância entre os materiais

utilizados, os objetos eram colocados em plintos de cortiça compacta, elevando-os a uma cota superior e estabelecendo assim relação com a cortiça granulada utilizada exteriormente às cápsulas, no restante percurso. A cortiça granulada permitiu também esconder o pé dos manequins, que muitas vezes eram de diferentes formas e por isso representavam um problema visual no espaço. As cápsulas foram projetadas com telas pendentes e tensionadas - tecido Re-jetflag GS - 100% poliéster reciclado - que premeditadamente tinham uma densidade que permitia jogar com as transparências. (ESAD-IDEA, 2022, s.p.)

A informação contextual referente aos objetos foi exposta de diferentes formas e dispositivos. Coexistiam no espaço monitores com conteúdo digital de complemento aos objetos expostos (alguns com auscultadores), telas com imagens impressas com a mesma linguagem e materiais das utilizadas nas cápsulas, bem como superfícies espelhadas ao longo do percurso e no início dos eixos temáticos com informação referente aos mesmos. Neste caso o elemento do espelho tem grande relevância no espaço pois permite uma exploração espacial diferente e imersiva, quase que num ato exploração sensorial individual e espetacular. Também os monitores dinamizam a experiência no espaço, trazendo uma presença de quase “objeto” para o percurso juntos dos restantes objetos, e criando variações e quebras de ritmo em função da sua posição suspensa.

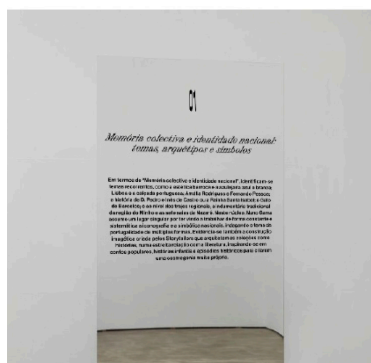


fig.63

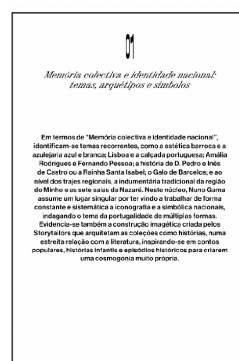


fig.62

As escolhas de formas de expor aqui descritas, ao longo do processo de projeto, de instalação e produção foram sofrendo alterações, pela inevitabilidade das problemáticas que se vão revelando, tal como se poderá verificar no registo fotográfico.



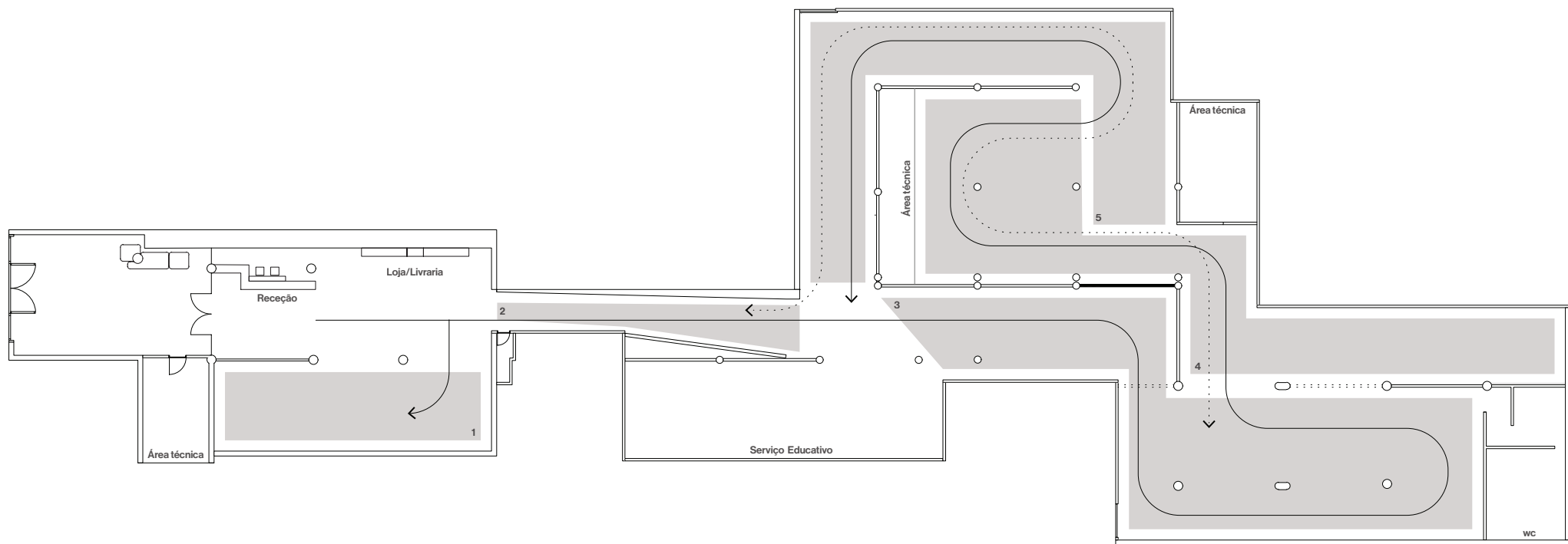
fig.64



fig.65

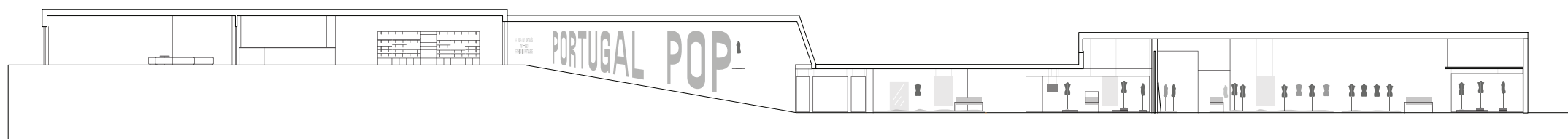
O espaço e o percurso expositivo

Tal como foi descrito anteriormente o espaço expositivo escolhido permite que sejam feitas algumas alterações estruturais, como a demolição e criação de paredes. Foi precisamente essa a proposta para abordar o espaço da exposição Portugal Pop. A narrativa exigia uma circularidade e sequencialidade, que a morfologia do espaço anterior não permitia. Deste modo, demoliram-se e criaram-se novas paredes que conduzissem o visitante de forma natural e subtil pelo espaço, numa ideia de “abertura - desfecho” de percurso, onde o principal intuito era proporcionar-se um passeio espontâneo e de exploração através das peças/objetos que confrontam e se deixam confrontar pelo visitante, aludindo a encontros entre a memórias e referências particulares. (ESAD-IDEA, 2022, s.p.)

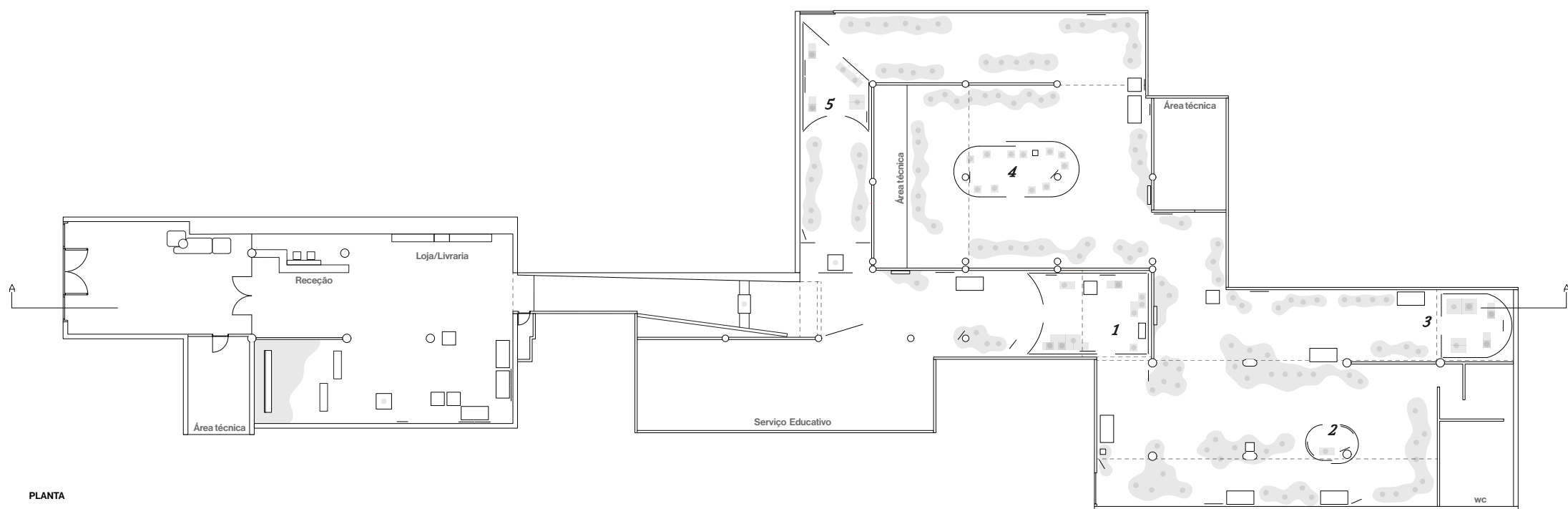


- 1** Sala Documental
2 Começo do percurso expositivo
3 Núcleo 1 — Memória colectiva e identidade nacional: temas, arquétipos e símbolos
4 Núcleo 2 — Territórios pessoais: a intersubjetividade na 1.ª pessoa do singular
5 Núcleo 3 — Eco-lógico: antropologia de lugares, matérias e saber

..... Paredes demolidas/percurso anterior
— Paredes construídas/percurso atual



CORTE AA



- 1** Cápsula Amália Rodrigues e António Variações
2 Cápsula Heróis do Mar
3 Cápsula Doce
4 Cápsula The Gift e Joana Valsoncelos
5 Cápsula Conan Osiris e Cláudia Pascoal

A planta e o corte ilustrados apresentam através de manchas com formas orgânicas e irregulares o espaço ocupado pelos suportes expositivos de cortiça granulada, assinalando o espaço que as peças de exposição ocupam. As formas retangulares representam os blocos de cortiça posicionados dentro das cápsulas. Estas cápsulas foram projetadas com respeito ao número de peças que tinham de conter, bem como a sua posição espacial de respeito com a lógica da narrativa curatorial.

As Cápsulas

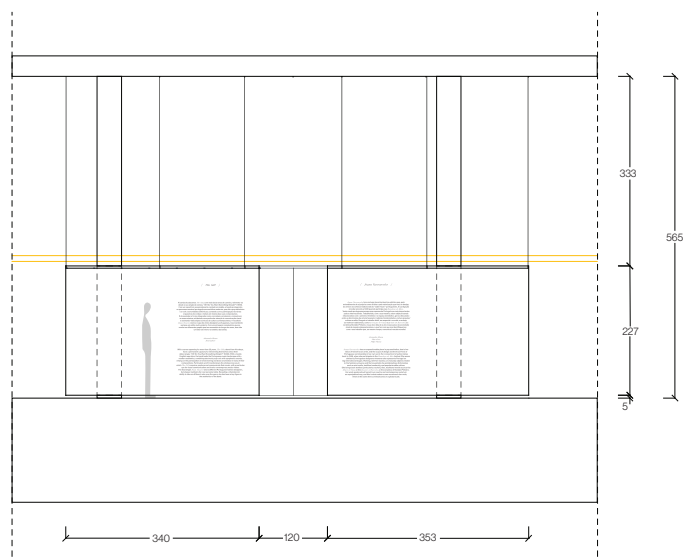
As Cápsulas, como já referido anteriormente, foram projetadas com um desenho específico de adaptação ao espaço e à quantidade de objetos que teriam de conter. Com uma abordagem quase cénica, estas formas de expor, acabam por conter nelas suportes expositivos de informação e por permitir uma imersão do visitante na própria estrutura, possibilitando uma experiência distinta.



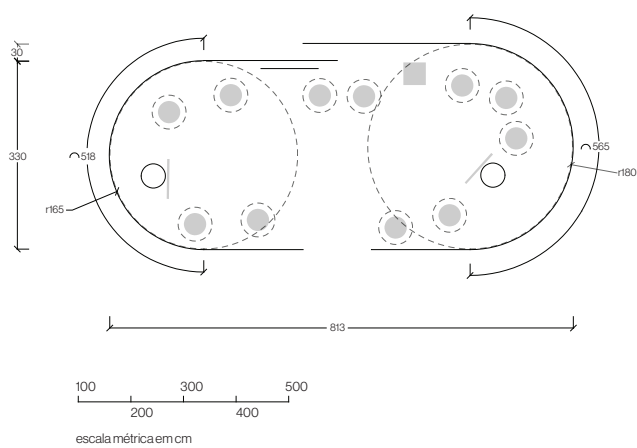
Diagrama 5

- 1** Calha em alumínio suspensas com tirantes em cabo de aço + tela tensionada.
- 2** Textos figuras pop impressos na tela e colocados na entrada do casulo.
- 3** Imagens contextuais impressas em tela e suspensas em calha separada.
- 4** Monitores de 32" suspensos com cabo de aço.

*Alçado
Cápsula*



*Planta
Cápsula*



(5.1)



Documentação
Fotográfica

Limpeza e abertura ao público.

(5.2)

Limites do Projeto

A exploração de limites em relação à criação de uma exposição, surge do processo de projeto. Foi partindo da experiência de projetar referente ao caso de estudo prático, documentado anteriormente, que, de forma empírica, se reuniu conhecimento para construir as classificações de “Limites Práticos” e “Limites Teóricos” nas formas de expor, assumindo-se que a exposição em si é uma forma de expor na sua totalidade e em conjunto das suas formas.

Partindo da parte do projeto que respeita aos limites teóricos, esta foge às considerações do projetista, enquanto elemento que maioritariamente responde a um *briefing*. Os limites teóricos, neste caso, foram determinados pela instituição e pela curadoria, reunindo-se numa investigação através da qual se elaborou uma narrativa. Esta narrativa veio a ser trabalhada pelo departamento de design expositivo, nas fases de planeamento e produção associadas aos limites práticos. Um dos limites que a instituição colocou, logo por princípio, e que determina o percurso do projeto da exposição, é a obrigação da circularidade dos materiais utilizados para a produção da mesma. O que diminui, circunstancialmente, as possibilidades da materialidade da exposição, mas que, por outro lado, dá destaque à instituição e aos seus valores. Porém, onde se revelou a maior parte dos limites do projeto em relação direta com o papel do design de interiores foi na fase de resposta ao *briefing* da curadoria. Assim, podemos observar algumas das dificuldades principais:

– Um dos maiores limites foi corresponder a algumas ideias formais pré-concebidas, em fase de ideação, pela curadoria; Geralmente, os designers têm um maior domínio sobre o espaço e sobre as suas possibilidades e limites, por isso nem sempre é fácil corresponder às demandas da curadoria, por motivos espaciais e também

de orçamento. Neste caso em concreto, o número elevado de objetos que, por si só, tinham uma forte presença, isolados, tornou-se não só um problema de gestão de espaço, como, consequentemente um grande entrave ao desenvolvimento dos dispositivos expositivos. As formas de expor, tinham de contrabalançar a entropia proposta com a colocação de quase 200 manequins de morfologias distintas, sem contar com suportes de texto e outros elementos, como plintos. Rápidamente se compreendeu que o design expositivo teria de ser o elemento unificador dos objetos expostos, bem como a estratégia para tornar o percurso do espaço agradável e menos confuso.

_ Outro dos limites foi a conversação entre o design expositivo, design gráfico e curadoria. O design gráfico e de comunicação, têm grande presença não só na exposição - através de dispositivos expositivos criados pelos designers - bem como na comunicação direta com a audiência. Por este motivo, o contacto constante entre o design de interiores e o design gráfico, foi essencial para conseguir atingir uma coerência formal na linguagem da exposição. Mas o terceiro elemento decisivo durante todo o processo foi, sem dúvida, a curadoria que também participou da aprovação das decisões tomadas por estes departamentos.

_ Já no que respeita à produção, este departamento, foi um dos principais limites, pois foi quem geriu o *budget* disponível para produzir os elementos expositivos, organizar a logística de montagem e todos os encargos que daí advieram. Por isso, mesmo que, formalmente, se tivesse chegado a uma solução final de projeto expositivo, ter-se-ia de mudar o seu rumo caso a produção não tivesse meios para a produzir. Na realidade, esta questão foi uma das condições habituais do projeto, pois a disponibilidade de materiais e tempo de produção determinaram grande parte das decisões tomadas pelo design expositivo. Um dos exemplos que demonstra isto é a escolha do material que prolifera como plinto - o granulado de cortiça. Esta foi uma escolha que reuniu questões de toda a natureza: tinha de ser de fácil instalação (pois os objetos teriam de ser deslocados depois de instalados, caso fosse

necessário, o que eliminava, logo à partida a escolha de um plinto rígido); teria de respeitar a premissa de circularidade do material, não provocando desperdício do mesmo (a cortiça era uma matéria prima que voltaria para o circuito de produção, sendo apenas emprestada para o efeito instalativo da exposição); tinha de ser uma matéria rasoavelmente limpa, pois maior parte dos objetos tinham níveis de conservação que tinham de ser respeitados; tinha de permitir uma coesão formal de todos os elementos (os objetos tinham características distintas, bem como o seu suporte expositivo original - busto ou manequim); por último, mas sem dúvida determinante, tinha de corresponder ao desejo da curadoria de ser uma matéria que recriasse a ideia de relação com a terra e com as raízes.

Uma considerável parte dos limites práticos, surge com a ordem de trabalhos da montagem da exposição, que acaba por ser não só um gestão de recursos humanos, mas também de conflitos. Na montagem desta exposição, foi necessária, várias vezes, a destreza de solucionar questões de forma rápida e eficiente, como por exemplo, quando, chegaram, sem aviso prévio, toneladas de cortiça para ser descarregadas e armazenadas, com recursos que não estavam previstos. Ou por exemplo, quando se decidiu que não se poder dispensar mais recursos financeiros na produção de plintos, tendo-se de encontrar formalmente uma solução imediata.

Estes são apenas alguns dos eventos determinantes para a solução formal final da exposição, e que ilustram um percurso que, embora pareça linear foi-se construindo como fruto de adaptações constantes aos problemas, necessidades e premissas que se foram impondo entre avanços e recuos, nos quais se afirmam os limites.

Uma das atividades mais importantes associadas à prática de criação de exposições é a fase de avaliação. Importa compreender a receptividade da audiência da exposição, mas também compreender a forma como adaptar as várias atividades do serviço educativo. A participação como guia na exposição, Portugal Pop, na sequência da participação no projeto da mesma, permitiu compreender holisticamente os diversos estágios do processo de criação de uma exposição mas, mais importante, compreender como as escolhas da fase de projeto, tomam ação real em quem visita e percebe o espaço criado.

Desta forma, foi crucial a possibilidade de guiar diversos grupos, de variadas faixas etárias, pelo espaço expositivo, recontando a narrativa exposta ao mesmo tempo que se passa por ela. Assim, foi possível avaliar o seu comportamento bem como entender as diversas reações e interpretações do espaço. Portanto, poder-se-iam levantar as seguintes conclusões e questões:

_ O espaço criado é altamente imersivo em relação às experiências anteriormente propostas para o espaço da Casa do Design; grande parte dos visitantes, tanto os que conheciam o espaço previamente, bem como os que nele se encontravam pela primeira vez, sentem-se completamente envolvidos num espaço que convida a explorar e a perder-se.

_ Uma das questões que a curadoria determinava em relação à narrativa que seria materializada no espaço, era esta não ser cronológica e que, por esse motivo, estaria dividida em núcleos, demarcados por um suporte expositivo espelhado que anunciava o início do respetivo núcleo, organizado segundo uma ordem no espaço. Contudo, esta ordem era apresentada, ao visitante, como arbitrária sendo explicado pela curadoria que mesmo que a ordem da narrativa fosse trocada, continuaria a fazer sentido. Porém, durante o decorrer das visitas, o início dos núcleos, nem sempre eram “assinalados” pelos guias da exposição, pois a densidade da exposição obrigava a um abreviar da mesma e a narrativa sobrevivia sem se pronunciar os núcleos durante

a visita. Em relação a este assunto, retiram-se as seguintes observações: no que concerne ao projeto, levanta-se uma questão que foi limite prático do projeto - o facto de haver um número muito elevado de coordenados no espaço, o que fez com que a organização ficasse mais confusa, com menos espaço entre núcleos e, por isso, a divisão entre eles ficou muito dissolvida e pouco demarcada. Assim questionar-se-á: poderia haver uma solução espacial que melhor solucionasse este problema da representação do início dos núcleos? Será que haveria realmente necessidade de representar o início dos núcleos no percurso?

_ Observando os participantes das visitas, foi possível compreender que a materialidade das formas de expor, foi compreendida como contextualizadora e determinada pelos elementos expositivos, ou seja, em diversos casos, a associação direta ao tema da portugalidade, da terra e das raízes, foi rapidamente interpretada por quem passeava no espaço.

_ É ainda importante reconhecer que as pausas fornecidas pelas cápsulas foram essenciais para quebrar o discurso repleto de informação. As cápsulas funcionaram também como pequenas “distrações” para as crianças mais irrequietas e cansadas com o longo percurso.

Examinando genericamente a exposição e os seus visitantes, é perceptível que a receptividade foi muito positiva. O serviço educativo esteve sempre muito ativo e sempre com inúmeros pedidos de visitas guiadas. Este sucesso não estará só relacionado com o trabalho de investigação e com os objetos, mas também, muito se deve à forma de expor que preenche o espaço expositivo, entre um percurso que reformula o espaço da pré existência, criando um labirinto que tanto orienta como deixa algo à descoberta da imaginação, dos encontros e desencontros.

(6)

Considerações Finais

“O ponto de partida (...): a separação da potencialidade ilimitada e multiforme para encontrar uma coisa que não existe mas que só poderá existir aceitando limites e regras.”

(Calvino, I, 2002)

“Começar e Acabar” é o nome do último capítulo de uma das obras de Ítalo Calvino. Fazendo-se a apropriação do termo, que embora no contexto da sua obra tenha um objeto específico que em pouco se alinha com este estudo, “Começar e Acabar” indicia a ideia de um processo. A pluralidade da aplicação da frase citada propõe, na sua origem, a ideia de seleção perante inúmeras opções de possíveis caminhos. Transversalmente ao percurso que foi construir este estudo e, paralelamente, aquilo que é o início de possibilidades em aberto de um projeto, a ideia de limite evidencia a sua pertinência enquanto elemento que restringe a panóplia de possibilidades a uma escolha essencial.

O principal objetivo deste estudo era não só explorar a variedade das formas de expor e o processo do qual elas resultam - o projeto expositivo - mas também trazer uma nova perspectiva sobre a análise que habitualmente se faz ao processo de projeto, reconhecendo a ideia de limite como fundamental para o desenvolvimento do mesmo. Como tal, este estudo, nasceu da prática projetual e, à vista disso, da necessidade de reconhecer os momentos de projeto que pareciam irresolúveis. Momentos que provocados pelos limites, continham a particular característica de gerar tensões.

Por meio de um processo de conhecimento empírico de projeto com um complemento de pesquisa teórica sobre metodologias projetuais, demonstrou-se que a ação dos limites conduzem um projeto desde o seu momento ideal até ao seu resultado final - o possível - geralmente dispar do pré-concebido, enquanto tradução das resistências apresentadas pelos contextos específicos de cada projeto em particular.

Um dos maiores obstáculos à realização deste trabalho atribui-se aos reduzidos estudos sobre a disciplina de design expositivo em Portugal. Nesta perspectiva, este estudo propôs ser uma oportunidade para iniciar o preenchimento desta escassez, estabelecendo relação entre a disciplina de design de interiores e a prática projetual de design expositivo, assumindo que o designer de interiores têm domínios úteis e específicos sobre o espaço e os objetos expositivos - as formas de expor.

O designer tem ao seu alcance a possibilidade de influenciar, mudar e controlar a percepção do que é visto, partindo do recurso às formas de expor. Por essa razão, este trabalho propôs iniciar um estudo tipológico das formas de expor, como ferramenta essencial para contextualizar e efficientizar o projeto expositivo. Naturalmente, o estudo reside apenas numa amostra. O universo das formas é vasto e necessitaria de um estudo intensivo que se dedicasse ao seu âmbito, isoladamente, sem o contexto dos limites aqui defendidos. Talvez essa fosse uma das possibilidades que se deixa em aberto para estudos futuros, bem como a relação da produção destes espaços efêmeros e da sua materialidade num contexto de futuro próximo, onde a consciência ambiental perante o elemento descartável é essencial.

Após a observação de algumas instituições e seus departamentos, ao fim da leitura de algumas fichas técnicas de exposições, no encontro constante de estúdios responsáveis por importantes exposições na atualidade, a conclusão a que podemos chegar é que, em Portugal, o departamento de design expositivo ou não existe ou, se existe na grande maioria das vezes é constituído por profissionais de arquitetura ou de curadoria. Mesmo na tentativa de encontrar gabinetes ou estúdios especializados em design expositivo, na grande maioria das vezes, estes são de arquitetura. Por isso, nesta condição e sendo este estudo orientado no sentido da disciplina de design, a questão que se levantou ao longo deste percurso foi:

Quais deveriam ser as capacidades e domínios de um designer de exposições? Quais as ferramentas, que uma hipotética formação deveria oferecer para ser possível a adaptação de um designer a qualquer natureza de exposição? Quais deveriam ser os motivos que fariam destacar esta futura disciplina em relação aos domínios das demais disciplinas de arquitetura e curadoria que já têm vindo a explorar o âmbito das exposições?

Não havendo uma resposta definida ou justa, pode consumir-se que, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, o papel do designer em relação à exposição andou regularmente entre os domínios do espaço e do objeto e, talvez por isso da arquitetura e da curadoria. Porventura, a construção desta disciplina teria de passar pela simbiose das competências destas duas grandes disciplinas já implementadas academicamente, salientando-se que o domínio da natureza tanto dos objetos, das instituições que os acolhem e da audiência, são ingredientes indispensáveis a uma disciplina de design expositivo, que no nosso contexto ainda se está a revelar.

Notas de fim

1- A vida social do objeto diz respeito aos percursos que o objeto faz, relacionado-se com os seus contextos de mudança e a diversos processos de concontextualização e descontextualização.

2- Vidente é a expressão utilizada por Merleau-Ponty em relação ao corpo, que é simultaneamente vidente e visível, em *O Olho e o Espírito*. (Ponty, 2018, pp.20)

3- Palavra utilizada pelo autor e filósofo Guy Debord, na publicação *"Sociedade de espetáculo"* com relação à ideia da reprodução de imagens enquanto produto de consumo das massas, onde parte da crítica se concentra na venda de produção cultural enquanto produto.

4- Um dos filósofos que estudo a ideia de sujeito enquanto objeto é Jean-Paul Sartre em *"Being and Nothingness"*.

5 - "bancos de memória" expressão utilizada por David Dean na publicação *"Museum Exhibition"*(Dean ,1994,pp.1)

6- Definição de efêmero "O efêmero pressupõe uma temporalidade fugaz, uma duração tão curta que a própria criação admite a destruição" (Carnide, 2012, pp.9)

7-Experiência com relação à performance.

8- Representar e interpretar são os dois modos de expor um objeto numa exposição, segundo Emma Barker em *Contemporary Cultures of Display*. Contudo, também são termos que se relacionam com a esfera teatral e de espetáculo.

9- "A espacialidade fugaz e transitória" é a expressão utilizada por Erika Fischer-Lichte na publicação *Estética do Performativo*, na definição da espacialidade dos espaços performativos. Uma outra forma de descrever a condição temporal de "efêmero", qualidade associada ao espetáculo e às estruturas que o constituem, as cenografias. (Fischer-Lichte, 2019, pp.250)

10-Espetáculo neste contexto relaciona-se com a ideia de espaço visual.

11-Mais especificamente David Dean explica que: *“Atividades orientadas ao produto - esforços centrados nos objetos da coleção e sua interpretação; Atividades orientadas para gestão - tarefas que se concentram em fornecer recursos e pessoal necessário para concluir o projeto; Atividades de coordenação - mantendo as atividades orientadas ao produto e à gestão trabalhando para o mesmo objetivo.”* (Dean, 2002, pp.9, tradução livre)

12- Emma braker afirma que: *“Alternative strategies of display seek, by contrast, to recontextualize the works of art in the world outside the museum. This can mean recreating the material setting in which they might once have been seen [...] In the case of exhibition, it typically involves attempting to evoke their historical context with the help of information panels, documents, photographs, etc.”* (Barker, 1999, pp.14) fazendo referência à instalação como forma de expor, que tem o objetivo de contextualizar o objeto artístico. A natureza do objeto neste caso da citação é o artístico, contudo a ideia é igualmente aplicável a objetivos de naturezas diversas.

13 - Esta ideia de deixar em aberto e criar espaço para discussão não impondo uma ótica, está presente em vários autores, por exemplo Philippe Dubé no seu artigo *“Exhibiting to see, exhibiting to know”* (Dubé in UNESCO, 1995, pp.4) para a revista *“Museum International”*, subentendendo esta ideia dizendo *“We should no longer explain ways of seeing things without explicitly referring to knowledge”*

14 - Brian O'Doherty em *“Inside of the White Cube”*, tem como base do seu estudo a galeria e o objeto de natureza artística, por isso grande parte das suas considerações residem de forma mais pertinente junto deste objeto. Porém, tendo em conta que as exposições de arte foram exaustivamente, e ainda são, temas centrais de estudo, representam um autêntico palco de experimentações para as restantes naturezas das exposições. Será por isso pertinente

pensar que a evolução do espaço expositivo, bem como o amplo conceito de exposição muito deve às exposições das instituições que se dedicam ao objeto artístico.

15- Esta ideia foi debatida no artigo “Making sense of space” da publicação “Museum International” - “*Externally, and more general terms, the exhibition is something related to social space. It is situated within a ‘social’ context, where it is a place, among others, for cultural dissemination; it contributes to the production and flow of meanings within the community. By ensuring this cultural objects and values are made visible and enabling them to be more readily assimilated, exhibitions are also help to build a mental image of space to which we belong (...)*” (Montpetit in UNESCO, 1995, pp.42)

Bibliografía

Índice de Figuras

Ahldag, A. (2013) *Process of Display, The Gaze in Museum Practices*. Jawaharlal Nehru University, School of Arts and Aesthetics. Retirado em julho 21, 2022 de https://www.academia.edu/5604421/Process_of_Display_The_Gaze_in_Museum_Practices

Bachelard, G. (2000). *A Poética do Espaço*. S. Paulo: Perspetiva

Barker, E. (1999). *Contemporary Cultures of Display*. London: Yale University Press

Bayer, H. (1961). *Aspects of design exhibitions and museums*. Retirado em junho 3, 2022 de https://monoskop.org/File:Bayer_Herbert_1961_Aspects_of_Design_of_Exhibitions_and_Museums.pdf

Boudrillard, J. (1993). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva

Calvino, I. (2002). *Seis Propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema

Campino, A.M. & Paulino, C. (Ed. Coord.) (2020). *Art on Display 1949-69*. Rotterdam: Het Nieuwe Instituut.

Carnide, S. (2012). *Arquiteturas Expositivas Efêmeras*. Pavilhão Temporário em Roma. Tese de mestrado. Instituto superior técnico da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

Carvalhos, I. (2006). *Os Pavilhões de Portugal e as Exposições Universais*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Coutinho, B. (e.d) (2022). *Portugal Pop. A moda em português 1970-2020*. Matosinhos: esad—idea

Christies.com. (s.d). 5 minutes with... Marcel Duchamp's Boîte-en-valise. Retirado em outubro 16, 2022 de <https://www.christies.com/features/5-Minutes-with-Marcel-Duchamps-La-Boite-en-Valise-9416-3.aspx>

Colomina, B. & Wigley, M. (2016) *are we human? notes on an archaeology of design*. Netherlands: Lars Muller Publishers

Curtis, P & Heuvel, D. (2019). *Art on display 1949-69*, Lisboa: Calouste Gulbenkian Museum

Dean,D.(2002).Museum Exhibition Theory and Practice,Taylor & Francis-Library

Dudley, S. (ed.) (2010). Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations. Londres: Routledge

ESAD-IDEA (2022). *Portugal Pop. A moda em Português 1970-2020* [Press-Kit]. Matosinhos: ESDA-IDE

Fischer-Lichte, E. (2019). Estética do Performativo, Lisboa: Orfeu Negro

Foucault, M. (14 de Março de 1967). De Outros Espaços (TRAD. Pedro Moura). Retirado em 10 de junho, 2022 de https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf

Gulbenkian.pt. (s.d). História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian 1957 — 2017. Retirado em outubro 15, 2022 de <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/>

Heidegger, H. (1999). Construir, Habitar, Pensar. In Schuback, M. S., *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes.

Hetnieuweinstituut.nl. (s.d). Art on Display 1949-69. Retirado em setembro 21, 2022 de <https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl>

Lopes, C. (2014). Habitar a Cena, Porto: Draft Books

Mao, R. & Fu, Y. (2021). *Interweaving multiple contexts for objects in museum exhibitions: a contextual approach*. Museum Management and Curatorship. Retirado em julho 25, 2022 de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647775.2021.1914141?journalCode=rmmc20>

MAAT (2019). De outros Espaços. Lisboa: Fundação EDP

Merleau-Ponty, M. (2018). O olho e o espírito. 10ª edição. Lisboa: Nova Vega

MOMA(1934). Machine art. Retirado em julho 12, 2022 de https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325016.pdf?_ga=2.163023100.1180806185.1668254231-304626657.1667397119

MOMA.org. (s.d). Archives. Retirado em outubro 15, 2022 de <https://>

www.moma.org/research-and-learning/archives/

Noordegraaf, F. (2004). *Strategies Of Display: Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century*, Roterdão: NAI Publishers

O'Doherty, B.(1986). *Inside the white, The Ideology of the Gallery Space cube*. United States of America: The Lapis Press

Pearce, M.(2003). *Interpreting Objects and Collections*, Taylor & Francis e-Library.

Porto Editora (2022).Retirado em outubro 23, 2022 de Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/objeto>

Richter, D.(e.d) (s.d). *On curating. 1,2,3,---Thinking about exhibitions. v.6*. Zurich University of the Arts. Retirado em 20 de junho, 2022 de https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue6.pdf

Silva, B. (2020). *A poética do espaço, de Gaston Bachelard*. Estudo Prévio 17. Lisboa: CEACTION/UAL - Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa. Retirado em junho 22, 2022 em <https://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/4587/5/EP17-BarbaraSilva-PT.pdf>

Staniszewski. M. (1998) *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Nova Iorque: Museum of Modern Art

Triennale.org (s.d). *Esposizioni internazionali*. Retirado em outubro 17, 2022 de <https://triennale.org/archivi>

Tzortzi, K.(2016). *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. Nova Iorque: Routledge

UNESCO (Org.) (1995). *Museum International. Organizing exhibition space*. Retirado em junho 20, 2022 de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000102167>

Violante, F, Duro, R, Salgueiro, R. (2014). *Revista 4. O estado da Arte*. Lisboa: Imprensa Municipal, Câmara Municipal de Lisboa

Woolf, V. (2004). *Contos de Virginia Woolf*. Lisboa: Relógio d'Água Editores

Capas de capítulos

Capítulo 2_ Fotografia da Casa do Design (Registo pessoal)

Capítulo 2.1_Fotografia “First Hand axe to be published, 1800” _ Retirado em outubro 12, 2022 de (Colomina, B. & Wigley, M., 2016, pp.44)

Capítulo 2.2_Fotografia “Mão atravessada por uma caixa, 1980”

Helena Almeida _ Retirado em outubro 12, 2022 de https://dza2a2ql7zktf.cloudfront.net/binaries-cdn/dqzqcuqf9/image/fetch/q_auto,h_920,w_920,dpr_auto,c_fit,f_auto/https://d2u3kfwd92fzu7.cloudfront.net/gallery/40609-1.jpg

Capítulo 3_ Fotografia “Sem Título”, 2015. _ Retirado em outubro 12, 2022 de (MAAT, 2019, pp.39).

Capítulo 4_Fotografia montagens Portugal Pop na Casa do Design (Registo pessoal)

Capítulo 5_Fotografia da exposição Portugal Pop (Arquivo ESAD-IDEA)

Capítulo 5.1_ Fotografia a Montagem Exposição na Casa do design (Registo pessoal)

Figuras e Diagramas

Diagrama 1 _ Espaço expositivo

Diagrama 2 _ Espaço expositivo

Diagrama 3 _ Dispositivos ou suportes expositivos

Diagrama 4 _ Instalação expositiva

Diagrama 5 _ Axonometria de uma Cápsula Tipo

Figura 1 _ “Exhibition project model”. (Dean, D., 2002, pp.9)

Figura 2 _ “Aldo van Eyck, *1st International Exhibition of Experimental Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1949.” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.124)

Figura 3 _ “Aldo van Eyck with Tony Appel, installing Cobra exhibition at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1949.” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.75)

Figura 4 _ “Aldo van Eyck, Cobra exhibition at the Palais des Beaux-Arts, Liège, 1951.” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.78)

Figura 5 _ “Aldo van Eyck, pavilion for the 1966 Sonsbeek exhibition, Arnhem” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.138)

Figura 6 _ “Aldo van Eyck, pavilion for the 1966 Sonsbeek exhibition, Arnhem” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.140)

Figura 7 _ “Aldo van Eyck, pavilion for the 1966 Sonsbeek exhibition, Arnhem” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.81)

Figura 8 _ “Carlo Scarpa, Museo Correr, Venice, 1957-60” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.132)

Figura 9 _ “Carlo Scarpa, Museo Correr, Venice, 1957-60. Sculpture room” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.133)

Figura 10 _ “Carlo Scarpa, Museo Correr, Venice, 1957-60.” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.133)

Figura 11 _ “Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo 1968” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.101)

Figura 12 _ “Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo 1968” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.145)

Figura 13 _ “Lina Bo Bardi, view of MASP collection on Rua 7 de Abril, São Paulo 1947” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.142)

Figura 14 _ “Franco Albini and Franca Helg, Palazzo Bianco, Genoa, 1949-51” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.126)

Figura 15 _ “Franco Albini and Franca Helg, Palazzo Rosso Genoa, 1952-62” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.130)

Figura 16 _ “Franco Albini and Franca Helg, Palazzo Bianco, Genoa, 1949-51” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.59)

Figura 17 _ “Franco Albini and Franca Helg, Exhibition of Contemporary Italian Art, São Paulo, 1954” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.53)

Figura 18 _ “Franco Albini and Franca Helg, Palazzo Bianco, Genoa, 1949-51” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.34)

Figura 19 _ “Franco Albini and Franca Helg, Exhibition of Contemporary Italian Art, Stockholm, 1953” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.50)

Figura 20 _ Franco Albini and Franca Helg, Salone D'onore. X Triennale di Milano, 1954. Retirado em outubro 21, 2022 de <https://www.fondazionefrancoalbin.com/wp-content/uploads/2020/03/REGESTO-ARCHITETTURA.pdf>

Figura 21 _ Franco Albini and Franca Helg, *Salone D'onore. X Triennale di Milano*, 1954. Retirado em outubro 21, 2022 de <https://www.fondazionefrancoalbin.com/wp-content/uploads/2020/03/REGESTO-ARCHITETTURA.pdf>

Figura 22 _ Franco Albini and Franca Helg, *Mostra di Scipione e di Disegni Contemporanei*, Pinacoteca di Brera, 1941 Retirado em outubro 21, 2022 de <https://www.fonda->

zionefrancoalbini.com/wp-content/uploads/2020/03/REGESTO-ARCHITETTURA.pdf
Figura 23 _Franco Albini and Franca Helg, *Mostra di Scipione e di Disegni Contemporanei*, Pinacoteca di Brera, 1941 Retirado em outubro 21, 2022 de <https://www.fondazionefrancoalbini.com/wp-content/uploads/2020/03/REGESTO-ARCHITETTURA.pdf>

Figura 24 _“Alison and Peter Smithon, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Ronald Jenkins, *Parallel of Life and Art* exhibition, Institute of Contemporary Art, London, 1953” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.91)

Figura 25 _“Alison and Peter Smithon, *Painting and Sculpture of a Decade 1954-1964*, Tate Gallery, London, 1964” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.95)

Figura 26 _ “Alison and Peter Smithon, *Painting and Sculpture of a Decade 1954-1964*, Tate Gallery, London, 1964” (Campino, A.M. & Paulino, C., 2020, pp.87)

Figura 27 _ Lilly Reich and Mies Van der Rohe, Velvet and Silk Cafe, Women’s Fashion Exhibition, Berlim, Alemanha. 1927. Retirado em outubro 23, 2022 de <https://hidenarchitecture.net/wp-content/uploads/2016/11/Untitled-1-1.jpg>

Figura 28 _ Lilly Reich and Mies Van der Rohe, Velvet and Silk Cafe, Women’s Fashion Exhibition, Berlim, Alemanha. 1927. Retirado em outubro 23, 2022 de http://hidenarchitecture.net/wp-content/uploads/2016/11/cafesilk_02.jpg

Figura 29 _Lilly Reich and Mies Van der Rohe, Velvet and Silk Cafe, Women’s Fashion Exhibition, Berlim, Alemanha. 1927. Retirado em outubro 23, 2022 de http://hidenarchitecture.net/wp-content/uploads/2016/11/silk_01-1024x730.jpg

Figura 30 _ Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, Centre Pompidou, 1964. Retirado em outubro 23, 2022 de <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/6KCGgV9>

Figura 31 _ Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1957. Retirado em outubro 23, 2022 de <https://www.christies.com/features/5-Minutes-with-Marcel-Duchamps-La-Boite-en-Valise-9416-3.aspx>

Figura 32 _ Instalação, Marcel Duchamp , 200 Bags of Coal “International Exhibition of Surrealism” Nova Iorque 1938 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://usercontent.one/wp/magazine.artland.com/wp-content/uploads/2020/10/Exhibition-Hall.jpg>

Figura 33 _ Vista da instalação de Marcel Duchamp, na exposição “First Papers of Surrealism”, 1942. Retirado em outubro 23, 2022 de https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/duchamp_philadelphia_1.width-840.jpg

Figura 34 _ “Exhibit content scale” (Dean, D., 2002, pp.4)

Figura 35 _ Palais de Tokyo, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 36 _ Louvre, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 37 _ Centre Pompidou, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 38 _ Palais de Tokyo, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 39_ Palais de Tokyo, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 40 _ Museu Picasso, Barcelona, Espanha (Registo Pessoal)

Figura 41 _ Gabinete Gráfico, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 42 _ Museu Picasso, Barcelona, Espanha (Registo Pessoal)

Figura 43 _ Galeria 111, Lisboa, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 44 _ Centre Pompidou, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 45 _ Museu Picasso, Barcelona, Espanha (Registo Pessoal)

Figura 46 _ Espaço Galeria Maus Hábitos, Porto, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 47 _ Galeria Zé dos Bois, Lisboa, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 48 _ MAAT, Lisboa, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 49_ Culturgest, Lisboa, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 50 _ Musée de l'Orangerie, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 51 _ Fundação de Serralves, Porto, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 52 _ Fundação de Serralves, Porto, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 53 _ Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 54 _ Fundação de Serralves, Porto, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 55 _ Palais de Tokyo, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 56 _ Palais de Tokyo, Paris, França (Registo Pessoal)

Figura 57 _ Rampa de entrada na Galeria principal da Casa do Design, Matosinhos, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 58 _ Galeria principal da Casa do Design, Matosinhos, Portugal (Registo Pessoal)

Figura 59_ Exemplos de coordenados utilizados na exposição Portugal Pop. Retirados do arquivo fotográfico da ESAD-IDEA.

Figura 60 _ Exemplos de coordenados utilizados na exposição Portugal Pop. Retirados do arquivo fotográfico da ESAD-IDEA.

Figura 61 _ Exemplos de coordenados utilizados na exposição Portugal Pop.

Retirados do arquivo fotográfico da ESAD-IDEA.

Figura 62 _ Montagem ilustrativa do suporte espelhado de apresentação de núcleos expositivos para a exposição Portugal Pop. Retirado dos documentos do projeto.

Figura 63 _ Montagem fotográfica ilustrativa do suporte espelhado de apresentação de núcleos expositivos para a exposição Portugal Pop. Retirado dos documentos do projeto.

Figura 64 _ Montagem ilustrativa do espaço expositivo para a exposição Portugal Pop. Retirado dos documentos do projeto.

Figura 65 _ Montagem ilustrativa do espaço expositivo para a exposição Portugal Pop. Retirado dos documentos do projeto.

Mapa histórico das formas de expor

Eventos Internacionais

The cabinet of curiosities _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities#/media/File:Museum_Wormiani_Historia_1655_Wellcome_L0000128.jpg

“The studio of the painter” Pierre Subleyras, 1740 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/44/Pierre_Subleyras%2C_The_artist_studio.jpg/994px-Pierre_Subleyras%2C_The_artist_studio.jpg?20060928084210

“The Great Exhibition” Londres, 1851 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Exhibition#/media/File:The_Crystal_Palace_in_Hyde_Park_for_Grand_International_Exhibition_of_1851.jpg

The Armory Show ou Exposição Internacional de Arte Moderna, 69th Regiment Armory, New York, 1913 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://celestialvenus.files.wordpress.com/2015/11/armory-show-1913-photo-1.jpg>

A “Exposition Universelle” Paris, 1889 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_universelle_de_Paris_de_1889#/media/Fichier:Exposition_Universelle_de_Paris_1889_-_Universitäts-_und_Landesbibliothek_Darmstadt.jpg

Primeira Arte Bienal de Veneza, Veneza, Itália, 1895 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://static.labiennale.org/files/styles/full_screen_slide/public/labiennale/1300x450/pro_arte.jpg?itok=dBskPn4t

“International Exhibition of New Theatre Techniques”, Frederick Kiesler, Viena, Konzerthaus, 1924 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://msl.org.pl/media/system/aktualnosci/s_AUSST24_PHO_EinblickAusstellung_2roh.jpg

Velvet and Silk Café, Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe, 1927 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2016/11/Untitled-1-1.jpg>

Russian room da exposição “Film and Foto” por El Lissitzky, LACMA Stuttgart, 1929 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://unframed.lacma.org/sites/default/files/attachments/fifo-russian-room-second-view-cropped.jpg>

Diagrama de campos de visão de Herbert Bayer, fotografia da aplicação da técnica na exposição Werckbund , Paris, 1930 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://d2w9rnfcy7mm78.cloudfront.net/1027042/original_ce7d6ec5009db0ad4af1599159e34e1a.jpeg?1495069628?bc=1

Exposição “Trade Union of Workers of the Construction Industry”, 1931 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <http://admin.redmuseum.church/wp-content/uploads/2018/12/3.jpg>

Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, Sala da Medalha de ouro, exposição da Aeronautica, Milão, 1934 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.researchgate.net/profile/Gabriela-Campagnol/publication/273636004/figure/fig3/AS:294764109942793@1447288648425/Edoardo-Persico-and-Marcello-Nizzoli-Sala-delle-Medaglie-dOro-Gold-Medals-Room.png>

Exposição, Philip Johnson “Machine Art”, MoMA, Nova Iorque, 1934 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?installation_image_index=5

Franco Albini e Giovanni Romano, exposição da arte da antiga ourivesaria italiana, VI Trienal, Milão, 1936 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.lombardiabeniculturali.it/new_img_db/bcf/3u030/3/l/F-SUP-3u030-0002963-IMG-0000989284.jpg

Exposição “Bauhaus 1919-1928”, MoMA, Nova Iorque, 1938 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <http://admin.redmuseum.church/wp-content/uploads/2018/12/8.png>

Instalação, Marcel Duchamp , I. 200 Bags of Coal “International Exhibition of Surrealism” Nova Iorque 1938 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://usercontent.one/wp/magazine.artland.com/wp-content/uploads/2020/10/Exhibition-Hall.jpg>

Nova Iorque “World’s Fair” 1939 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/1939fairhelicline.jpg>

Franco Albini, Galeria de Arte de Brera, Exposição Scipione e Preto e Branco, Milão, 1941 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.researchgate.net/profile/Gabriela-Campagnol/publication/273636004/figure/fig2/AS:294764109942792@1447288648342/Franco-Albini-Pinacoteca-di-Brera-Brera-Art-Gallery-Mostra-Scipione-e-del-Bianco-e.png>

Exposição “Art of This Century gallery”, design de Frederick Kiesler Nova Iorque, 1942 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/5616/ppb00031.1032x0-is.jpg>

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/abstract-gallery-art-of-this-century/>

Exposição “Road to Victory”, MoMA, Nova Iorque, 1942 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <http://admin.redmuseum.church/wp-content/uploads/2018/12/9.jpg>

Exposição “Airways to Peace”, MoMA, Nova Iorque, 1943 _ Retirado em outubro 9, 2022 de http://admin.redmuseum.church/wp-content/uploads/2018/12/Airways_to_peace_exh.jpg

Exposição de Max Bill “Die gute Form” (“Boa Forma”), Basileia, Suíça, 1949 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.ernst-scheidegger-archiv.org/img/details/bill_17.jpg

Franco Albini e Franca Helg, Palácio Branco e vermelho, Génova, 1949-51 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/29_24.jpg?itok=ob3Z5yYn .

Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/width_1024/public/125_124.jpg?itok=Wu059g9O .

Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/125_125.jpg?itok=wXo4aCa7

Aldo van Eyck - Cobra 1ª e 2ª Exposição Internacional de Arte Experimental, Palácio das Belas Artes, Liège, 1951 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/5103_cobra_liège_09_photograph_serge_vandercam.jpg?itok=b7KSU98S

BBPR para Pietà Rondanini de Michelangelo, Sala degli Scarlioni, Castello Sforzesco, Milão, 1954-56 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://allestimento.files.wordpress.com/2013/07/bbpr-pietà-rondanini.jpg>

X Trienal de Milão, Exposição Internacional de design industrial, 1954 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_06_0359.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_12_0740.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_05_0290.jpg

Carlo Scarpa, Castelvechio, Verona, Itália, 1956-1975 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://img.kalleswork.net/Scarpa-Castelvechio/_IGP8629/1980x1200-_IGP8629.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://img.kalleswork.net/Scarpa-Castelvechio/_IGP8659/1980x1200-_IGP8659.jpg

Carlo Scarpa, Museo Correr, Veneza, Itália, 1957-60 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/cs000436.jpg?itok=MnliM3lB

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/de->

fault/files/styles/width_1024/public/cs000433.jpg?itok=VydtmXed

XII Trienal de Milão Exposição Internacional de Vidro e Aço, 1960 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_12_03_0169.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_12_06_0318.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_12_03_0183.jpg

Alisson e Peter Smithson, “Pintura e Escultura de uma Década 54-64”, Tate Gallery, Londres, 1964 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/width_1024/public/sandralousadaalisonandpetersmithsonpainting-sculptureofadecade5464exhibitionpaintingsbyfranzklinetate_gallerylondon1964.jpg?itok=f_QniLIK

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://ipinimg.com/564x/d1/d8/3d/d1d83d506958e-4065657ca0675cc5eeb.jpg>

XLII Fiera di Milano - Pavilhão RAI Achille & Pier Giacomo Castiglioni, 1965 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://ipinimg.com/564x/1e/da/5a/1eda5a51bbb76fc0aef-c09396b709816.jpg>

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://ipinimg.com/564x/11/f5/ba/11f5ba03e54a-6429f2652363a68596ae.jpg>

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://ipinimg.com/564x/34/5d/cb/345dcb41ecce5c-19582c747bb6544bb.jpg>

Aldo van Eyck, Sonsbeek ‘66, 5ª Exposição Internacional de Escultura. Arnhem, 1966 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/width_1024/public/6502_sonsbeek_pavilion_photo_aldo_van_eyck_view_through_doorway_01.jpg?itok=hddvm11j

Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/6502_sonsbeek_pavilion_sk203_3000px.jpg?itok=XRyKSJ0m

Andy Warhol, Wallpaper & Clouds, Noava Iorque, Estados Unidos, 1966 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://imgartlogic.net/w_1438,h_862,c_limit/exhibit-e/5ccc8899a5aa2c-2f30864af2/f51cdc25627e7c4d2bd91de02391cd8b.jpeg

Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1968 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/lina_lo_bardi_masp.jpg?itok=iemz59xz

XIV Trienal de Milão, 1968 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_06_0300.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_06_0300.jpg

com/archivio-fotografico/TRN_14_02_0052.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_03_0105.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_01_0009.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_03_0137.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_04_0175.jpg

XVI Trienal de Milão . Exposição “Espaço real-espaço virtual”, 1979-1982 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_XVI_02_0085.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_XVI_02_0106.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_XVI_02_0107.jpg

Primeira Biennale de Architettura de Veneza, Veneza, Itália, 1980 _ Retirado em outubro 9, 2022 de http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/verbete_arquivo/imagens/apresentacao-v1291-f1361-w180.jpg

Sistema expositivo das exposições no Palácio rela de Génova, 1981 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <http://www.designculture.it/profile/img/agfronzoni/1981-wols-fotografo.jpg>

Storefront for Art and Architecture, Storefront gallery, New York, United States, 1993 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.stevenholl.com/wp-content/uploads/2021/09/PaulWarchol_Storefront_93-093-01B_WH.jpg

Exposição “Head- in”, Berlinische Galerie, State Museum for Art, Architecture and Photography, Berlim, Alemanha, 2007 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.german-architects.com/images/Projects/65/48/91/5f55ef73d5bc4085af897e74e52d74c8/5f55ef73d5bc4085af897e74e52d74c8.6e7b65d0.jpg?1507956359>

Exposição “Future Archeology”, Los Angeles, USA, 2009 _ Retirado em outubro 9, 2022 de http://so-il.org/content/projects/51-future-archeology/1_Exhibition-So-Il-LA-2680.jpg

Exposição “Drawing Fashion” Design Museum, Londres, 2010 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://static.dezeen.com/uploads/2010/11/dzn_Drawing-Fashion-by-Carmody-Groarke-3.jpg

Exposição “International KOGEI Triennale” Pre-event, Kanazawa, Nendo , 2010 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.nendo.jp/wp/wp-content/uploads/2009/10/International_KOGEI_Triennale_Pre-event13.jpg

Exposição “Johann Evangelist Holzer — Maler des Lichts” Landesmuseum, Alemanha, 2011 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.bueromuenzing.de/wp-content/uploads/2017/03/2010_maler-des-lichts_03-512x768.jpg

Exposição “An Imprint of Spain in China”, Xangai, China, 2012 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://images.adsttc.com/media/images/55e8/8ce4/e258/46ec/5000/0010/slideshow/pf_expoalafuente_english-version14.jpg?1441303746

Exposição “Ghosts in the Machine”, New Museum, Nova Iorque, 2012 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/art/2012/10/02/ghosts-in-the-machine/big_395261_5832_01_web_New-Museum_Ghosts-in-the-Machine_07_12_18043.jpg.foto.rmedium.jpg

Exposição “Les Fables Du Paysage Flamand” Lille, França, 2012 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.pierrelouiscarlier.fr/img/projets/l1090166.jpg>

Exposição “Gorky Park: From Melnikov to Ban”, Contemporary Culture Center Garage, Moscovo, Russia, 2012 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://formbureau.co.uk/wp-content/uploads/2012/11/IMG_1144.jpg

Exposição “The culture of smoking — From Taboo to Taboo”, Gliptoteka gallery, Zagreb, Croácia, 2013 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://static.dezeen.com/uploads/2013/02/dezeen_The-Culture-of-Smoking-by-BruketaZinic-and-Brigada_10.jpg

Exposição “kleist-museum frankfurt”, Alemanha, 2013 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <http://www.valentinek.de/svk/files/SVK/projekte/kleist-museum/photos/DSCF2370-2.jpg>

Exposição “Design Strategies for an Architecture of Liveability”, 2014 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://s3-ap-southeast-2.amazonaws.com/angelucci/uploads%2F1440553873458-vaiykdvbthd50zfr-e917f9ab5cc46cea1bd99166b417f76d%2Fhanging_display.jpg

Exposição “Helden der Stadt (Heroes of the City), Ernst-Bloch-Center, Ludwigshafen, Alemanha, 2015 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.world-architects.com/images/CmsPage/47/15/63/558d75f9f90c49458fda36250ab5e75f/558d75f9f90c49458fda36250ab5e75f.f5fb7444.jpg?1493530693>

Exposição “Species of Spaces”, Macba, Barcelona, 2015 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://diariodesign.com/wp-content/uploads/2016/07/MAIO-MACBA-00-942x531.jpg>

Exposição “Colourful shadows” Tokyo’s Eye of Gyre gallery, Tóquio, Japão, 2015 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.nendo.jp/wp/wp-content/uploads/2015/12/ce-182584851adfb0c4f1bea6f07fd95.jpg>

Exposição “Encyclopedia of Photography”, VDNKh, Moscovo, 2016 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://formbureau.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/11-> .jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://formbureau.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/7.jpg>

Retirado em outubro 9, 2022 de <https://formbureau.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/18.jpg>

Exposição: “Manus x Machina — Fashion in an Age of Technology ” , Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 2016 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://cdn.sanity.io/images/5azy6oei/production/d532a7a1f41aa8da9d68dfa721531288964c08d5-5673x3840.jpg?rect=277,0,5120,3840&w=1100&h=825&q=80&fit=crop&auto=format>

Exposição “Pipilotti Rist: Pixel Forest”, New Museum, Nova Iorque, 2016 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://235bowery.s3.amazonaws.com/exhibitionimages/332/thumbnails/2000x430x1.jpg>

Exposição “Rooms. Novel Living Concepts”- XXI Triennale di Milano , Milão, Itália, 2016 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2016/06/Milantrace-2016-Triennale-Nick-Hughes-Yellowtrace-LW-1.jpg>

Exposição “Best Of Russia”, Nowadays office Russia, 2016 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://architizer-prod.imgix.net/media/mediadata/uploads/1502291093840BofR-24.jpg?q=60&auto=format,compress&w=1680&cs=strip>

Exposição “Mise au Poing ,Bonsoir Paris, Paris, 2017 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://d1tm14lrsgfh7q.cloudfront.net/media/files/rtf/2017_03_FRAME/Medecins-du-Monde-1.jpg

Exposição “Designs of the Year” ,Design Museum, Londres, 2017 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb20/en/design/2017/10/19/beazley-designs-of-the-year-nominees-announced-by-the-design-museum/gallery/domus-design-museum-9.jpg.foto.rmedium.png>

Exposição “Fundamentals” , Dutch Design Week, Eindhoven, Holanda, 2017 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://www.dutchinverticals.nl/exhibitions/fundamentals/>

Exposição “Trouble Making _Who Is Making the City?”, Milano Design Week, BASE Milano, Milão, Italia 2018 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://www.raumplan.info/wp-content/uploads/2018/07/raumplan_trouble-making_LDB_1039-2000x1333.jpg

Exposição “future-future panasonic 100th anniversary”, Taipei, Taiwan, 2018 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://competition.adesignaward.com/designs/a292c9a6a83f4b9ee-38e398f22f4ca80d2c6f22c-t710.jpg>

Exposição “Gabinete”, art fair Academy of Fine Arts,Madrid, Espanha, 2018 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://estudioherrerros.com/website/wp-content/uploads/2019/08/180418-Estudio-Herrerros-Gabinete-Art-Fair-2018-017.jpg>

Exposição “Dior: Designer of Dreams” V&A Museum, London, 2019 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://static.dezeen.com/uploads/2019/01/christian-dior-designer-of-dreams-victoria-albert-museum-london_dezeen_hero-1704x959.jpg

Exposição “Paper Roof ”, Hsinchu City, Taiwan, 2019 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://static.wixstatic.com/media/04728a_70488e8ddce143e49b543c7c59a7d4a3-mv2_d_2057_1371_s_2.jpg/v1/fill/w_1176,h_784,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/04728a_70488e8ddce143e49b543c7c59a7d4a3-mv2_d_2057_1371_s_2.jpg

Exposição “The XXII Triennale di Milano, Broken Nature: Design Takes on Human Survival”, Triennale de milano, Milão, Itália, 2019 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <http://www.brokennature.org/wp-content/uploads/cache/2019/07/FQ6A8674-©-La-Triennale-di-Milano-foto-Gianluca-Di-Ioia/393083905.jpg>

Exposição “Racism. The Invention of Human Races”, Deutsches Hygiene-Museum em Dresden, Alemanha, 2018-2019 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://kerearchitecture-17f76.kxcdn.com/60347e65-d8d3-43ea-bb97-d64a89d1b47d/ModularexhibitioncasesattheRacism-TheInventionofHumanRacesexhibition_PhotoByKereArchitecture.jpg?w=980&h=700&fm=jpg&q=70&fit=max&crop=5950%2C4000%2C0%2C0

Exposição “Uncanny Values: Artificial Intelligence & You Exhibition, Viena, Austria, 2019 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://freight.cargo.site/w/2000/q/75/i/3355280a2fb-d08952a292e1becac14331f9987b5e7975ec4f2129b968c864de1/Photo04_Simon-Oberhofer.jpg

Exposição “Caravaggio / Bernini”, Rijksmuseum, 2020 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/CaravaggioBernini_RE_202024.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/CaravaggioBernini_RE_202012.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/CaravaggioBernini_RE_202029.jpg

Exposição “Fashioned from nature” co-cureted by V&A and design society, Sea World Culture and Arts Center, Shenzhen, China, 2020 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59da44cebeba24a362b8f6/1614755388193-P-J714AQ7GWX8R5EWDV3T/+20210204+S-2.jpg?format=1000w>

Exposição “The Disquieted Muses”, La Biennale di Venezia, 2020 _ Retirado em outubro 9, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Biennale_2020_MRC_8.jpg

Retirado em outubro 9, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Biennale_2020_MRC_25.jpg

Exposição “2Waste Age: What can design do?”, Design Museum, Londres, 2021 _ Retirado em outubro 9, 2022 de <https://designmuseum.org/image/4179c-c68-a89d-4470-92c9-814375fae701?width=980&height=606>

Exposição “Long life design: Thinking and practice 2000-2020, OCT Art & Design Gallery, Shenzhen, China, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59da44cebeba24a362b8f6/1626062227542-I2RIB7AUSF33F-4GHMLJP/d47.jpg?format=1500w>

Exposição “Object / Art / Specimen” University of Sydney’s Chau Chak Wing Museum, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5b-c2bc48523958582c35cf92/1643942228034-CEI08ULOC1JRBT6TSKDN/YH_CCWM_006.jpg?format=1500w

Exposição “Tre Stazioni per arte-scienza”, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Palazzo_delle_Esposizioni_Formafantasma_2021_MRC0641-Modifica.jpg

Retirado em outubro 10, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Palazzo_delle_Esposizioni_Formafantasma_2021_MRC0166-Modifica.jpg

Exposição “now show”, Sydney, Australia, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bc2bc48523958582c35cf92/1623909648585-OO-9NUGV0SZ0IPB2JZT/No+Show%2C+2021+Carriageworks.+Photo+credit+Zan+Wimberley_7.jpg?format=1500w

Exposição “Mondo Reale”, Fondation Cartier, Triennale Milano, 2022 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Mondo_Reale_Fondation_Cartier_Formafantasma_2022_38.jpg

Exposição “Sentient Paper” China Gallery da Universidade de Sydney, Chau Chak Wing Museum, Australia, 2022 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bc2bc48523958582c35cf92/1658798166894-TRI-1V897BOLTQXEKP4PI/Sentient_Paper_001.jpg?format=1500w

Exposição “The Milk of Dreams”, La Biennale di Venezia, FormaFantasma, Veneza, Itália, 2022 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/TheMilkofDreams_Biennale_Formafantasma_2022_58.jpg

Eventos Nacionais

“Exposição Industrial Portuguesa de 1803”, Museu Industrial e Commercial de Lisboa, no edifício dos Jerónimos, 28 de Julho de 1803 _ Retirado em outubro 10, 2022 de (Carvalhos, 2006, pp.28)

Exposição “Exposição Comemorativa do Centenário de Claude Debussy”, Teatro Nacional D. Maria II Lisboa, Portugal, 1962 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/31354_1600x1000.jpg

Exposição “Pintura de Roger Chapelet”, Museu de Marinha (Sala das Galeotas), Lisboa, Portugal, 1966 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/31378_1600x1000.jpg

Exposição “Escultores Italianos contemporâneos. Pequenos Bronzes.”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1970 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/32126_1600x1000.jpg

Exposição “XI Bienal de São Paulo. Representação Portuguesa”, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo, Brasil, 1971 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/32144_1600x999.jpg

Exposição “Levantamento da Arte do Século XX no Porto”, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, Portugal, 1975 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/32456_1600x1001.jpg

Expo 98, Lisboa, Portugal, 1998 _ Retirado em outubro 10, 2022 de

Exposição “6º Salão Lisboa” _ Estufa Fria, Parque Eduardo VII, Lisboa, Portugal, 2006 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://pcidarch.files.wordpress.com/2018/04/img_0470_low2.jpg?w=228&h=171&zoom=2

Retirado em outubro 10, 2022 de https://pcidarch.files.wordpress.com/2018/04/img_0394_low2.jpg?w=228&h=171&zoom=2

Exposição “Arquiteturas em palco”- Quadrienal de Praga, Praga 2007 _ Retirado em outubro 10, 2022 de [https://cdn.cmjournal.pt/images/2008-05/img_900x508\\$2008_05_03_00_12_00_103253.jpg](https://cdn.cmjournal.pt/images/2008-05/img_900x508$2008_05_03_00_12_00_103253.jpg)

Exposição “Falemos de (7) casas em Cascais” Trienal de arquitetura de Lisboa, Portugal, 2010 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://www.fba.pt/uploads/portfolio/20160603105544_34_expo_7casascascais_007_h@2x.jpg

Exposição “Riso: Uma Exposição a Sério”, Fundação EDP, Lisboa 2012 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://pedrita.net/pedrita-wordpress/wp-content/uploads/2015/01/ExpoRiso_055.jpg

Exposição “Crónicas de Arquitetura” Galeria ordem dos arquitetos, Lisboa, 2013 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://pcidarch.files.wordpress.com/2013/10/08.jpg?w=590&h=&zoom=2>

Exposição “O Ser Urbano. Nos Caminhos de Nuno Portas”, CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2012/13 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/0180c8537f97_nuno_portas_04.jpg

Exposição “The Andy Warhol Temporary Museum”, Centro Comercial Colombo, Lisboa, Portugal, 2013 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://static.wixstatic.com/media/00705b_3e18d834488a404c90a86f469dc5eb1d.jpg/v1/fill/w_605,h_403,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01/00705b_3e18d834488a404c90a86f469dc5eb1d.jpg

Trienal de Arquitetura “Anticlimax: a report on the metabolist dream”, Lisboa, Portugal, 2013 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://freight.cargo.site/w/400/q/75/i/247014c641ca9aaf08bca97387640f99a7d3f05a2ddcb59999f9ce405db2df58c/fala_web_004_10.jpg

Exposição “Galápagos”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2013 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/37732_1200x800.jpg

Exposição “Filipe Oliveira Baptista” MUDE, Lisboa, 2013 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://makingarthappen.files.wordpress.com/2014/01/6.jpg>

Exposição “Ilustrarte’14”, Museu da Eletricidade, Lisboa, 2014 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://pcidarch.files.wordpress.com/2014/02/jm_ilustrarte2014_012

jpg?w=538&h=&zoom=2

Exposição “Tanto Mar, Portugueses fora de Portugal”, CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2014 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://uploads-ssl.webflow.com/5e860b1d95d20ba1c905b955/5ec55aecf19b13737487d86a__GG_7153_r-p-2000.jpeg

Exposição

Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974. MUDE, Lisboa, Portugal, 2015 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://pedrita.net/pedrita-wordpress/wp-content/uploads/2016/09/20151023_LF_DSC4535-1042x744.jpg

Exposição “Terry O’Neill Pavilion”, Centro Comercial Colombo, Lisboa, Portugal, 2016 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://staticwixstatic.com/media/00705b_a6475242a0aa46279b90652e0ae6257e~mv2_d_4000_3000_s_4_2.jpg/v1/fill/w_1210,h_906,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01/00705b_a6475242a0aa46279b90652e0ae6257e~mv2_d_4000_3000_s_4_2.jpg

Exposição “Museu infinito”, Mude, Lisboa, Portugal, 2016 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://www.miguelvieirabaptista.com/content/photos/MI_3.jpg

Exposição “Burilada - arte-factos para a sobrevivência”, Porto, Matosinhos, Portugal, 2016 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://storage.googleapis.com/assets-354529/1/images/exhibition/burilada-arte-factos-para-a-sobrevivencia/burilada_arte_factos_para_a_sobrevivencia-95e407bf-large.jpg

Exposição “O Mundo nos Nossos Olhos”, CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2016 _ Retirado em outubro 10, 2022 de http://www.jornalarquitectos.pt/dropbox/Article-ImagePanel/58504eabe0f89407bc28004f/Picture/4TAL2016_World-in-our-Eyes_Installation-shot_004-Tiago-Casanova.jpg?width=1650&

Exposição “Les Universalistes. 50 Ans d’Architecture Portugaise” Cité de l’Architecture & du Patrimoine, Paris, França, 2016 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/42495_1600x999.jpg

Exposição “Ilustrarte’16”, Museu da Eletricidade, Lisboa, 2016 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://pcidarch.files.wordpress.com/2016/07/jm_ilustrarte2016_052.jpg?w=538&h=&zoom=2

Exposição “Neighbourhood. Where Álvaro meets Aldo”, CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2017 _ Retirado em outubro 10, 2022 de [https://images.adsttc.com/media/images/5a10/3713/b22e/386e/1800/03a3/slideshow/09_\(Custom\).jpg?1511012111](https://images.adsttc.com/media/images/5a10/3713/b22e/386e/1800/03a3/slideshow/09_(Custom).jpg?1511012111)

Exposição “Motos de Portugal”, Porto, Matosinhos, Portugal, 2018 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://storage.googleapis.com/assets-354529/1/exhibition/motos-de-portugal-2/motos_de_portugal_2-968307d1-large.jpg

Exposição “Building Stories. Histórias Construídas”, CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2018 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://garagemsulccb.pt/wp-content/uploads/2020/04/01b-CCBbuildingstories0330.jpg>

Exposição Ilustrarte’18, Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, Portugal, 2018 _ Retirado em outubro 10, 2022 de jm_ilustrarte2018_074.jpg

Exposição “Economia de Meios, MAAT, Fundação EDP e Trienal de Arquitectura de Lisboa, Portugal, 2019 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://www.maat.pt/sites/default/files/styles/on_site_detail_2x_100_x_930/public/2020-03/18-trienal-de-lisboa-economy-of-means.jpg?itok=3eqGFBef

Exposição “Post Millenium Tension”, 1ª edição da Porto Design Biennale” Porto, Matosinhos, Portugal, 2019 _ <https://portodesignbiennale.pt/media/pages/news/pdb19/d5ccdce2ae-1653557169/frontiere-exposicao-2-2048x-q100.jpg>

Exposição “Transformers”, Lisboa, 2019 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/60214ad4beed354b4e3239de/bed97a20-b9d2-431f-91d8-70818fb8b9ad/047.jpg?format=1500w>

Exposição “Imprimere — Arte e Processo nos 250 anos da Imprensa Nacional”, Porto, Matosinhos, Portugal, 2019 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://storage.googleapis.com/assets-354529/1/images/exhibition/imprimere-arte-e-processo-nos-250-anos-da-imprensa-nacional/imprimere_arte_e_processo_nos_250_anos_da_imprensa_nacional-951e07c9-medium.jpg

Exposição “Frontiere — Expressões de Design Contemporâneo”, Casa do design, Porto, Matosinhos, Portugal, 2020 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://storage.googleapis.com/assets-354529/1/images/exhibition/frontiere-expresso-es-design-contemporaneo/frontiere_expresso-es_design_contemporaneo-8e04079a-large.jpg

Exposição “beeline” MAAT, Lisboa, Portugal, 2020 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <http://so-il.org/content/projects/112-currents/beeline-maat-so-il-5282.jpg>

Exposição “O Mar É a Nossa Terra” CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2020 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://www.ccb.pt/wp-content/uploads/2020/04/snOMar1.jpg>

Exposição “Alter-Realidades: Desenhar o Presente”, 2ª edição da Porto Design Biennale” Porto, Matosinhos, Portugal, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <https://portodesignbiennale.pt/media/site/f229bfc584-1653557163/esad7641-2048x-q100.jpg>

Exposição “TOM — todo o desenho possível,” Casa do design, Porto, Matosinhos, Portugal, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de https://storage.googleapis.com/assets-354529/1/images/exhibition/tom-todo-o-desenho-possivel/tom_todo_o_desenho_possivel-95c807cf.jpg

Exposição “X is not a small country”, MAAT - Museum of Art, Architecture and Technology, Lisboa, Portugal, 2021 _ Retirado em outubro 10, 2022 de

Exposição “Radar Veneza, Portuguese Architects at the Biennale 1975-2021”, Casa da Arquitectura, Matosinhos, Portugal, 2022 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <http://www.ivopocasmartins.com/assets/images/20200508-casa-da-arquitectura-radar-veneza-115lores-1332x888.jpg>

Exposição “Architects at Play”, CCB, Garagem sul, Lisboa, Portugal, 2022 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <http://www.ivopocasmartins.com/assets/images/img-7953-676x507.jpg>

Exposição “Distant Lights”, Centro de Artes de Sines, Sines, Portugal, 2022 _
Retirado em outubro 10, 2022 de https://d2heamyfh1159w.cloudfront.net/bureau_distant_lightscnunocera_5-1280.jpg

Mapa tipologias das formas de expor

“International Exhibition of New Theatre Techniques”, Frederick Kiesler, Viena, Konzerthaus, 1924 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://msl.org.pl/media/system/aktualnosci/s_AUSST24_PHO_EinblickAusstellung_2roh.jpg

International KOGEI Triennale Pre-event, Kanazawa, Nendo , 2010 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.nendo.jp/wp/wp-content/uploads/2009/10/International_KOGEI_Triennale_Pre-event13.jpg

OCT Art & Design Gallery, Long Life Design: Thinking And Practice 2000 -2020, Shenzhen, China, Studio 10, 2021 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59da44cebeba7b24a362b8f6/1626062338296-U97SWJDVU7JTS5BLJZN8/YCO_2939.jpg?format=1500w

Exposição “Rooms. Novel Living Concepts”- XXI Triennale di Milano , Milão, Itália, 2016 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2016/06/Milantrace-2016-Triennale-Nick-Hughes-Yellowtrace-LW-1.jpg>

Exposição: kleist-museum frankfurt, Alemanha, 2013 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.world-architects.com/images/Projects/60/91/72/f71f19a3c7b3471db65adedb1b0fa73b/f71f19a3c7b3471db65adedb1b0fa73b.8945f03a.jpg>

XIV Trienal de Milão, exposição temporária - Concurso Nacional da Seção Italiana - Italo Lupi - Alberto Ferruzzi, 1968 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_06_0300.jpg

Franco Albini, Galeria de Arte de Brera, Exposição Scipione e Preto e Branco, Milão, 1941 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.researchgate.net/profile/Gabriela-Campagnol/publication/273636004/figure/fig2/AS:294764109942792@1447288648342/Franco-Albini-Pinacoteca-di-Brera-Brera-Art-Gallery-Mostra-Scipione-e-del-Bianco-e.png>

Exposição “To the Forest of Verbs with “Muji is””, Muji Ginza Atelier Muji Ginza Gallery2, Torafu Architects 2020 _ Retirado em outubro 11, 2022 de http://torafu.com/wp-content/uploads/01_ATELIER-MUJI-GINZA-2020.jpg

X Trienal de Milão, Mostra de desenho industrial, Preparação da exposição de desenho industrial, 1954 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_06_0359.jpg

Exposição “Skeuomorphic”, the Circulation(s) Festival , le 104, Paris, França, 2016_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://ecal-media.sos-ch-gva-2.exo.io/filer_public_thumbnails/filer_public/0c/93/0c933867-ec35-4560-8777-a365c3f56e9a/dsc1984.jpg_2997.0x2000.0_q85_crop_subsampling-2_upscale.jpg

Exposição “ The culture of smoking — From Taboo to Taboo”, Gliptoteka gallery ,Zagreb , Croácia,2013_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://static.dezeen.com/uploads/2013/02/dezeen_The-Culture-of-Smoking-by-BruketaZinic-and-Brigada_10.jpg

Exposição “Radar Veneza, Portuguese Architects at the Biennale 1975-2021”, Casa da Arquitectura, Matosinhos, Portugal, 2022 _ Retirado em outubro 10, 2022 de <http://www.ivopocasmartins.com/assets/images/20200508-casa-da-arquitectura-radar-veneza-115lores-1332x888.jpg>

Exposição “O Ser Urbano. Nos Caminhos de Nuno Portas”, CCB, Garagem Sul, Lisboa, Portugal, 2012/13_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/0180c8537f97_nuno_portas_04.jpg

Exposição “Mutant Matter”. Dutch Invertuals, Dutch Design Week Eindhoven, 2018_ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.dutchinvertuals.nl/exhibitions/mutant-matter-eindhoven/>

Exposição “La ville en jeux présentée”, Maison de l’Architecture et de la Ville, PACA, Marseille, 2018_ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.superterrain.fr/media/pages/la-ville-en-jeux/b878315ad5-1620066493/super-terrain-ville-en-jeux-06-960x.jpg>

Dispositivos expositivos MAAT, Lisboa, Portugal, Diogo Aguiar Studio, 2021_ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.diogoaguiarstudio.com/architecture/actors>

Alisson e Peter Smithson, “Pintura e Escultura de uma Década 54-64” ,Tate Gallery, Londres, 1964_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/width_1024/public/sandralousadaalisonandpetersmithsonpaintingsculptureofadecade5464exhibitionpaintingsbyfranzklinetate_gallerylondon1964.jpg?itok=f_QniLIK

XII Trienal de Milão Exposição Internacional de Vidro e Aço, Exposição em memória de Adriano Olivetti, Egidio Bonfante 1960_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-media.s3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_12_03_0169.jpg

XIV Trienal de Milão, Instalação da exposição Mutações da forma na arquitetura, projeto de Renzo Piano. 1968_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-media.s3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_03_0137.jpg

XIV Triennale de Milão, Grande número: as macrotransformações do território - Arata Isozaki, 1968_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-media.s3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_02_0052.jpg

Exposição “An Imprint of Spain in China”, Polifactory, Xangai , China, 2012_

Retirado em outubro 11, 2022 de https://images.adsttc.com/media/images/55e8/8ce4/e258/46ec/5000/0010/slideshow/pf_expoalafuente_english-version14.jpg?1441303746

Exposição “now show”, Youssofzay + Hart, Sydney, Australia, 2021_

Retirado em outubro 11, 2022 de https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bc2bc48523958582c35cf92/1623909648585-OO9NUGV0SZ0IPB2JZT/No+Show%2C+2021+Carriageworks.+Photo+credit+Zan+Wimberley_7.jpg?format=2500w

Exposição “Drawing Fashion: 100 Years of Fashion Illustration”, Design Museum, Londres, 2010_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://static.dezeen.com/uploads/2010/11/dzn_Drawing-Fashion-by-Carmody-Groarke-3.jpg

Exposição “The Disquieted Muses”, Forma fantasma, La Biennale di Venezia, 2020_

Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Biennale_2020_MRC_8.jpg

Exposição “Uncanny Values: Artificial Intelligence & You Exhibition”, Viena, Austria, 2019_

Retirado em outubro 11, 2022 de https://freight.cargo.site/w/2000/q/75/i/3355280a2fbd08952a292e1becac14331f9987b5e7975ec4f2129b968c864de1/Photo04_Simon-Oberhofer.jpg

Sistema expositivo das exposições no Palácio rela de génova, 1981_ Retirado em outubro 11, 2022 de <http://www.designculture.it/profile/img/agfronzoni/1981-wols-fotografo.jpg>

Exposição de Max Bill “Die gute Form” (“Boa Forma”), Basileia, Suíça, 1949_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.ernst-scheidegger-archiv.org/img/details/bill_17.jpg

X Trienal de Milão, Exposições temporárias - Arquitetura típica alpina - Mario Cereghini - Gian Luigi Reggio, 1954 _

Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_12_0740.jpg

Exposição Design Strategies for an Architecture of Liveability, 2014 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://s3-ap-southeast-2.amazonaws.com/angelucci/uploads%2F1440553873458-vaiykdvbthd50zfr-e917f9ab5cc46cea1bd99166b417f76d%2Fhanging_display.jpg

Exposição “ Liceo Opera Barcelona”, Robert Palace, Barcelona, Cadaval & solà-morales _

Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.world-architects.com/images/Projects/44/24/54/fa45b910d0a04f86b82e020d30fe7456/fa45b910d0a04f86b82e020d30fe7456.6e7b65d0.jpg?1493393687>

Exposição “In-Between Fabric” Taiwan Hakka Museum, Milao Li , Taiwan, B+P Architects, 2015 _

Retirado em outubro 11, 2022 de https://static.wixstatic.com/media/04728a_3013d92792764ce9982fc3800bf1519f-mv2.jpg/v1/fill/w_962,h_640,al_c,q_85,encauto/04728a_3013d92792764ce9982fc3800bf1519f-mv2.jpg

Exposição “Ocupação Glauco”, Thereza Faria, São Paulo, Brasil, 2016 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://images.adsttc.com/media/images/57cf/79aa/e58e/ce96/5700/00e4/slideshow/glauco_10.jpg?1473214884

Handle with Care. Unpacking a Bulky Table, Ausstellung zum Bauhaus Lab

2019 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.bauhaus-dessau.de/im/840x0/e3ae8982ffa5023e64c79505dfc60fc5.jpg>

Carlo Scarpa, Castelvechio, Verona, Itália, 1956-1975 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://img.kalleswork.net/Scarpa-Castelvechio/_IGP8629/1980x1200-_IGP8629.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://img.kalleswork.net/Scarpa-Castelvechio/_IGP8659/1980x1200-_IGP8659.jpg

Franco Albini e Franca Helg, Palácio Branco e vermelho, Génova, 1949-51 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/29_24.jpg?itok=ob3Z5yYn .

Retirado em outubro 11, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/width_1024/public/125_124.jpg?itok=Wu059g9O .

Retirado em outubro 11, 2022 de https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/sites/default/files/styles/pages_slider/public/125_125.jpg?itok=wXo4aCa7

Exposição, Philip Johnson, “Machine Art”, MoMA, Nova Iorque, 1934 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?installation_image_index=5

Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?installation_image_index=5

Exposição “Can Graphic Design Save Your Life? Universal Design Studio, London 2017 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://universaldesignstudio.com/wp-content/uploads/2018/04/B0021823Andrew-Meredith.jpg>

Retirado em outubro 11, 2022 de <https://universaldesignstudio.com/wp-content/uploads/2018/04/01.jpg>

Expoisição “Caravaggio / Bernini”, Rijksmuseum, Amesterdão, Holanda, FormaFantasma, 2020 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/CaravaggioBernini_RE_202024.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/CaravaggioBernini_RE_202012.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/CaravaggioBernini_RE_202029.jpg

Design expositivo, Carlo Scarpa, Palazzo Abatellis, Palermo, Itália, 1953-54 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://galerie.biblertz.it/wp-content/uploads/2018/12/9-Pal-Abatellis.16.jpg>

Exposição: “Architects at Play”, Garagem Sul, CCB, Lisboa, Portugal, Ivo Poças Martins, 2022 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <http://www.ivopocasmartins.com/assets/images/-mg->

8410-676x451.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de <http://www.ivopocasmartins.com/assets/images/08-mg-8301-676x451.jpg>

Retirado em outubro 11, 2022 de <http://www.ivopocasmartins.com/assets/images/img-7866-676x507.jpg>

Exposição “Bienal de fotografia do Porto”, estruturas expositivas, estação de metro S. Bento, 2021 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://artworks.pt/wp-content/uploads/2021/05/8NUNO_PIMENTA ESTRUTURAS-EXPOSTIVAS_2021-2048x1366.jpg

Exposição :”The Circle”, Dutch Invertuals, MAKK, Köln, Alemanha, 2022 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.dutchinvertuals.nl/exhibitions/the-circle-at-makk/>

Exposição “Revaluate”, Dutch Invertuals, Dutch Design Week Eindhoven, 2013 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.dutchinvertuals.nl/exhibitions/revaluate/>

Exposição “Matter of time”, Dutch Invertuals, Dutch Design Week, Eindhoven, Hoalnda, 2010 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.dutchinvertuals.nl/exhibitions/matter-of-time/>

Exposição “Felipe Oliveira Baptista” MUDE, Lisboa, 2013 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://makingarthappen.files.wordpress.com/2014/01/6.jpg>

Retirado em outubro 11, 2022 de <https://makingarthappen.files.wordpress.com/2014/01/49.jpg>

Exposição “Tre Stazioni per arte-scienza”, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2021 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Palazzo_delle_Esposizioni_Formafantasma_2021_MRC0641-Modifica.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Palazzo_delle_Esposizioni_Formafantasma_2021_MRC0404-Modifica.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://formafantasma.com/work/media/images/projects/wide/Palazzo_delle_Esposizioni_Formafantasma_2021_MRC9376-Modifica.jpg

Exposição “Johann Evangelist Holzer — Maler des Lichts” Landesmuseum, Alemanha, 2011 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.bueromuenzing.de/wp-content/uploads/2017/03/2010_maler-des-lichts_03-512x768.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.bueromuenzing.de/wp-content/uploads/2017/03/2010_maler-des-lichts_04-1024x683.jpg

Exposição: “Conflict”, Dutch Invertuals, Dutch Design Week, Eindhoven, Hoalnda, 2012 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.dutchinvertuals.nl/exhibitions/conflict/>

X Trienal de Milão, Exposição de produtos, 1954 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_05_0271.jpg

X Trienal de Milão, Exposição da Casa - Secção do Instituto Nacional das Casas dos Funcionários do Estado (I.N.C.I.S), 1954 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_02_0064.jpg

XVI Trienal de Milão, Exposição “Espaço real-espço virtual”, Instalação “A imagem da cidade”, Projetor de slides e o cone de projeção, 1979-1982 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_XVI_02_0106.jpg

Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_XVI_02_0107.jpg

XVI Trienal de Milão . Exposição “Espaço real-espço virtual”, Espaço conectivo no átrio do Palazzo dell’Arte, Ugo La Pietra, 1979-1982 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_XVI_05_0252.jpg

Exposição “Helden Der Stadt (Heroes of the city), Ernst-Bloch-Center, Ludwigshafen, Alemanha, 2015 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.designboom.com/architecture/yalla-yalla-studio-helden-der-stadt-exhibition-ludwigshafen-germany-07-03-2015/>

Exposição “The Andy Warhol Temporary Museum”, Centro Comercial Colombo, Lisboa, Portugal, 2013 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://static.wixstatic.com/media/00705b_67c6104d3042429397a7e9f0f1e159ad.jpg/v1/fill/w_605,h_403,al_cq_80,usm_0.66,1.00,0.01/00705b_67c6104d3042429397a7e9f0f1e159ad.jpg

Exposição “Les Fables Du Payasage Flamand” Lille, França, 2012 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.pierrelouiscarlier.fr/img/projets/l1090166.jpg>

Exposição “Dali Temporary Museum” São Paulo, 2017 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/60214ad4beed354b4e3239de/c6db40fc-c657-426d-8f01-f219061740f5/Dali+Temporary+Museum_PKOK0525E.jpg?format=1500w

X Trienal de Milão, Exposição de elementos construtivos na construção, Milão, Itália, 1954 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_X_05_0290.jpg

XIV Trienal de Milão, Exposição “O urbanismo afeta a todos”, Shadrach Woods, Joachim Pfeufer, Milão, Itália, 1968 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_03_0105.jpg

XIV Trienal de Milão, Exposição do grande número, Giancarlo De Carlo, Alberto Rosselli ,Grupo MID , Milão, Itália, 1968 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://triennale-archivio-medias3-eu-west-1.amazonaws.com/archivio-fotografico/TRN_14_01_0009.jpg

Exposição “Terry O’Neill Pavilion”, Centro Comercial Colombo, Lisboa, Portugal, 2016 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://static.wixstatic.com/>

media/00705b_10f5338fda9548cd9bd5150df7c1cb1b~mv2_d_4000_3000_s_4_2.jpg/v1/fill/w_1210,h_906,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01/00705b_10f5338fda9548cd9bd5150df7c1cb1b~mv2_d_4000_3000_s_4_2.jpg

Exposição Trienal de Arquitetura “anticlimax: a report on the metabolist dream”, Lisboa, Portugal, 2013 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://freightcargosite.w/600/q/75/i/247014c641ca9aaf08bca97387640f99a7d3f05a2ddcb59999fce405db2df58c/fala_web_004_10.jpg

XLII Fiera di Milano - Pavilhão RAI, Achille & Pier Giacomo Castiglioni, 1965 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://i.pinimg.com/564x/34/5d/cb/345dcb411ecce5c19582c747bb6544bb.jpg>

Retirado em outubro 11, 2022 de <https://i.pinimg.com/564x/1e/da/5a/1eda5a51bbb76fc0aefc09396b709816.jpg>

Exposição “Species of spaces”, Macba, Barcelona, 2015 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1468573261/e3q5mowrvao797u8fju/maio-jose-hevia-species-of-spaces.jpg

Exposição “Temporary Structures in Gorky Park From Melnikov to Ban”, Contemporary Culture Center Garage,Forme Bureau, 2012 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://formbureau.co.uk/wp-content/uploads/2012/11/IMG_1144.jpg

Exposição “Transformers”, Diogo aguiar studio,Lisboa, 2019 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/60214ad4beed354b4e3239de/bed97a20-b9d2-431f-91d8-70818fb8b9ad/047.jpg?format=1500w>

Exposição “Arquiteturas em palco” - Quadrienal de Praga, Praga 2007 _ Retirado em outubro 11, 2022 de [https://cdn.cmjornal.pt/images/2008-05/img_900x508\\$2008_05_03_00_12_00_103253.jpg](https://cdn.cmjornal.pt/images/2008-05/img_900x508$2008_05_03_00_12_00_103253.jpg)

Exposição “Les Universalistes. 50 Ans d’Architecture Portugaise” Cité de l’Architecture & du Patrimoine, Paris, França, 2016 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://content.gulbenkian.pt/inarte/42495_1600x999.jpg

Exposição “Falemos de (7) casas em Cascais” Tirenal de arquitetura de lisboa, Portugal, 2010 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.fba.pt/uploads/portfolio/20160603105544_34_expo_7casascascais_007_h@2x.jpg

Exposição “Ecodesign Roadshow”, Internationales Designzentrum Berlin, 2017 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.n-t-k.de/wp-content/uploads/2017/07/01_reconsider_design_nowakteufelknyrim_ausstellung.jpg

Exposição “Universo Olivetti: Comunidade como Utopia Concreta”, Casa do design, Matosinhos, Portugal, 2022 _ Retirado em outubro 11, 2022 de https://storage.googleapis.com/assets-354529/1/images/exhibition/universo-olivetti-comunidade-como-utopia-concreta/universo_olivetti_comunidade_como_utopia_concreta-8d1f0792.jpg

Exposição “Goethe-Institut Wanderausstellung. Die Dimension der Fläche”, 2007 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://www.n-t-k.de/wp-content/>

uploads/2017/03/04_ddf_ausstellungsarchitektur.jpg

Exposição “Inside a Creative Mind”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2016 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <http://www.atelierpedrofalcao.com/wp-content/uploads/2011/02/Over020.jpg>

Exposição “Eduardo Souto de Moura Concursos 1979-2010”, FAUP, Faculdade de Arquitetura, Porto, Portugal, 2011_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://img.bndlyr.com/nrjymaead/_assets/nhkz9qdg3zwnhymq9dmhww.jpg?fit=fill&w=2000&q=35

Exposição “Fighting for Democracy Traveling Exhibit”, Japanese American National Museum, 2011_ Retirado em outubro 11, 2022 de https://www.cgpartnersllc.com/wp-content/uploads/2012/06/traveling_exhibit_1-14066-scaled.jpg

Exposição “Credit to the Edit °2”, MOREpublishers CNEAI, França, 2014
_ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://i.pinimg.com/564x/d6/08/aa/d608aa7e22cf1d6ddc5cdf27023c170a.jpg>

Exposição, Ilustrarte’21, Castelo Branco Portugal, 2021 _ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://d1tm14lrsghf7q.cloudfront.net/public/media/94512/conversions/Pedro-Cabrito-Isabel-Diniz-Arquitetos-Ilustrarte-Cover-cover.jpg>

_ Retirado em outubro 11, 2022 de <https://d1tm14lrsghf7q.cloudfront.net/public/media/94521/conversions/Pedro-Cabrito-Isabel-Diniz-Arquitetos-Ilustrarte-9-cover.jpg>

