

O conceito de intervenção mínima em espaços dedicados à criação contemporânea

HELENA BARRANHA, Professora Auxiliar no Instituto Superior Técnico — Universidade de Lisboa.
Investigadora do ICIST, IST-UL e colaboradora do grupo de Museum Studies do Instituto de História da Arte — Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

RESUMO

Com origens nas doutrinas anti-restauro do século XIX, o conceito de intervenção mínima afirmou-se, na segunda metade do século XX, como um valor fundamental para a conservação e a reabilitação do património construído. No campo específico dos espaços dedicados à cultura contemporânea, este princípio tem adquirido especial relevância, ao viabilizar programas necessariamente abertos e favoráveis à mudança, centrados na ideia de “work in progress”.

A partir da observação de um conjunto representativo de centros de criação contemporânea, com destaque para três casos em Lisboa, o presente artigo pretende discutir o contributo destes projectos para uma actualização de conceitos e práticas. Para além das motivações conceptuais inerentes à procura de soluções arquitectónicas transitórias, versáteis e reversíveis, constata-se que, em alguns destes projectos, a intervenção mínima e a valorização estética da ruína surgem também como resposta a contingências económicas e institucionais. Neste cenário, coloca-se a seguinte questão: será a intervenção mínima o inevitável reflexo de um momento de crise e incertezas?

PALAVRAS-CHAVE: património arquitectónico, intervenção mínima, ruínas, arte contemporânea.

THE CONCEPT OF MINIMAL INTERVENTION IN SPACES DEVOTED TO CONTEMPORARY CREATION

ABSTRACT

With origins in the anti-restoration doctrines of the 19th century, the concept of minimal intervention became, in the second half of the 20th century, a fundamental value for the conservation and rehabilitation of built heritage. Within the specific field of spaces dedicated to contemporary creation this principle has acquired special relevance, as it facilitates programmes which are necessarily open and favourable to change, based in the idea of “work in progress”.

From the observation of a representative set of centres for contemporary creation, focusing on three cases in Lisbon, this paper aims at discussing the contribution of these projects for the update of concepts and practices regarding the renovation of built heritage. Besides the conceptual motivations associated to the search of transitory, versatile and reversible architectonic solutions, in some of these projects minimal intervention and the aesthetic value of ruins also appear as a response to economic and institutional constraints. In this scenario, the following question arises: is minimal intervention the inevitable reflection of a time of crisis and uncertainty?

KEYWORDS: architectural heritage, minimal intervention, ruins, contemporary art.

O PRINCÍPIO DA INTERVENÇÃO MÍNIMA

“[...] imperfection is in some sort essential to all that we know of life. It is the sign of life in a mortal body, that is to say, of a state of progress and change. Nothing that lives is, or can be, rigidly perfect; part of it is decaying, part nascent. [...] And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not only signs of life, but sources of beauty. All admit irregularity as they imply change; and to banish imperfection is to destroy expression, to check exertion, to paralyse vitality” (Ruskin, 1853: 171).

Frequentemente interpretado como contraponto às doutrinas intervencionistas do século XIX, o conceito de intervenção mínima tem demonstrado uma capacidade de actualização e uma relevância cultural que ultrapassam, largamente, a simples dimensão retórica dos manifestos anti-restauro. Embora a sua origem possa identificar-se com um movimento de reacção aos excessos do restauro estilístico preconizado por Violet-le-Duc, este princípio acompanhou a evolução das correntes de pensamento sobre o património arquitectónico, desde oitocentos até à actualidade.

Para além de sintetizar um conjunto de premissas deontológicas e técnicas, em matéria de conservação e restauro, a intervenção mínima afigurou-se também, desde o início, reveladora de motivações estéticas. O modo eloquente como John Ruskin e William Morris se opuseram ao restauro e à reconstrução de imóveis com valor histórico é indissociável do contexto romântico de valorização estética da ruína, em que se cruzam referências literárias e visuais. Nesse sentido, Ruskin e Morris defenderam a prevalência da manutenção, em detrimento do eventual restauro dos monumentos, na convicção de que o envelhecimento e as consequentes “as marcas que o tempo imprimiu fazem parte da sua essência” (Choay, 1996: 114-115). Paralelamente, esta determinação em não desvirtuar a “essência” do monumento evidencia questões éticas, introduzindo outro conceito fundamental para uma conceptualização moderna do património: a autenticidade. Como nota Andreas Huyssen:

“[...] both the ruin in its emphatic sense and the notion of the authentic are central *topoi* of modernity itself rather than simply concerns of the late twentieth century. [...] The authentic ruin is not to be understood as some ontological essence of ruins but as a significant conceptual and architectural constellation that points to moments of decay, falling apart, and ruination already present in the beginnings of modernity in the eighteenth century”(Huyssen, 2006: 9).

Tal como a ruína tem implícita uma ideia deterioração ou desaparecimento, também a intervenção mínima se confronta com as potenciais perdas materiais e simbólicas inerentes aos processos de reabilitação do património (Viñas, 2009: 55). Essa consciência crítica levou a que diversas cartas e convenções internacionais, redigidas ao longo do século XX, procurassem limitar os eventuais excessos das obras de restauro, tendo em vista a preservação da autenticidade dos bens culturais, “sem cometer mistificações artísticas ou históricas e sem alterar os traços característicos da passagem do tempo” (SPPC, 1996: 35).

Perante a persistência, na Europa, de critérios intervencionistas ligados ao restauro estilístico e ao restauro histórico, designadamente no quadro das reconstruções do segundo pós-guerra, a Carta de Veneza veio alertar para a necessidade de entender o restauro como uma operação de “carácter excepcional” (ICOMOS, 1964). Nas décadas seguintes, o princípio da intervenção mínima foi sublinhado em diversos documentos de referência, no domínio do património, sendo particularmente claro na carta aprovada pelo ICOMOS em

2003, que recomenda que “cada intervenção deve [...] limitar-se ao mínimo indispensável para garantir a segurança e a preservação do bem com o menor dano possível dos valores patrimoniais”, e “devem preservar-se as imperfeições e alterações que se tenham convertido em parte da história da edificação, sempre que não ponham em risco os requisitos de segurança”(ICOMOS, 2003, trad. livre).

O enquadramento teórico da intervenção mínima nas doutrinas do restauro crítico e do restauro objectivo e a sua formulação normativa, em articulação com as noções de autenticidade, reversibilidade, uso compatível e significado cultural, conferiram-lhe um sentido operativo e inspirador para muitas intervenções, em diferentes contextos culturais e geográficos. Ao mesmo tempo, assistiu-se a uma progressiva abertura do conceito de património e ao reconhecimento internacional de que os métodos utilizados para a sua preservação “devem adaptar-se às situações concretas, que são evolutivas, sujeitas a um processo de contínua mudança” (Carta de Cracóvia, 2000), o que motivou uma visão da requalificação arquitectónica como obra aberta ou “work in progress”.

Ocupar em vez de construir — um novo entendimento da arquitectura para a arte contemporânea

Os princípios enunciados revelaram-se especialmente inspiradores no campo dos museus e centros de arte contemporânea, pela sua afinidade conceptual com programas abertos e em permanente actualização. No seguimento das rupturas artísticas dos anos 60, a partir da década de 70 começam a surgir vários projectos para museus, galerias e centros culturais baseados no conceito de obra inacabada, instalados em estruturas arquitectónicas desocupadas que se adaptam aos novos usos mediante intervenções arquitectónicas reversíveis ou pouco intrusivas. Esta via, convictamente partilhada por muitos curadores, artistas e arquitectos constituiu um estimulante desafio à alegada imutabilidade das instituições tradicionais, proporcionando espaços mais informais e versáteis, alternativos ao paradigma moderno do “white cube”. Como observa Josep Maria Montaner, “durante o período da cultura pós-moderna, consolidou-se a ideia genérica de antimuseu como crise definitiva da caixa branca, pura e definida da arquitectura moderna” (Montaner, 2003: 110), ampliando-se enormemente as possibilidades de reinterpretação artística e arquitectónica do espaço museológico, que passou a ser entendido como laboratório cultural.



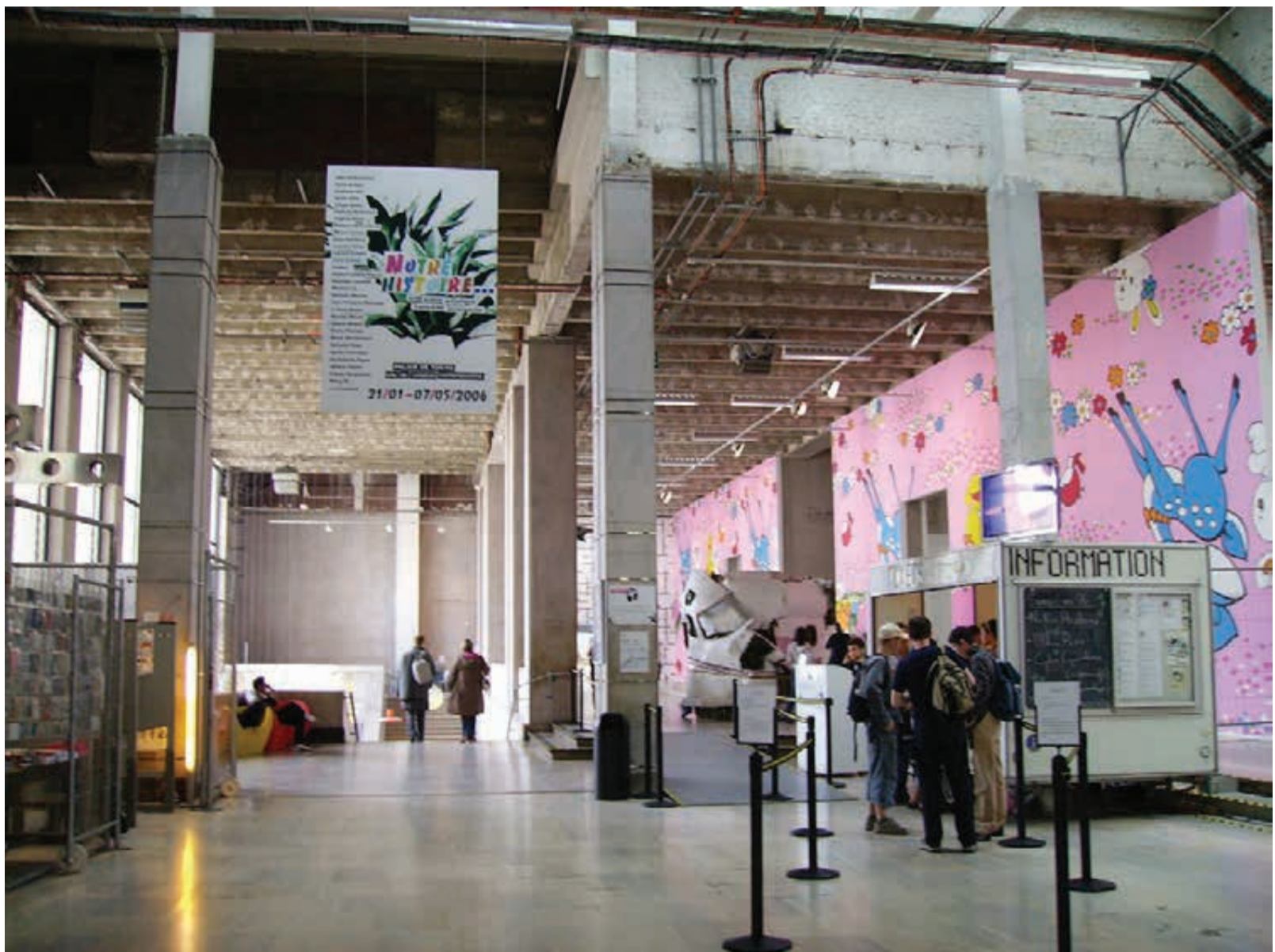
1. MoMA PS1, Long Island, Queens, Nova Iorque.
Foto de Carolee Mitchel, 2006. Flickr Creative Commons, 2014

Um dos primeiros exemplos desta tendência foi o PS1, em Nova Iorque, fundado em 1971 por Alanna Heiss, como Institute for Art and Urban Resources, com o objectivo promover exposições de arte contemporânea em espaços devolutos na cidade de Nova Iorque (MoMA, 2014). A partir de 1976, a organização passou a ocupar uma escola pública — Public School 1 — em Long Island, Queens, que se encontrava abandonada e em risco de demolição, convertendo-a num centro de arte contemporânea com um carácter marcadamente experimental. Desde a exposição inaugural, a actividade do PS1 distanciou-se das práticas museológicas convencionais, centrando-se na produção de projectos *site-specific* que permitiram manter viva a memória do antigo espaço escolar. Uma vez que as obras de adaptação efectuadas durante as primeiras duas décadas de funcionamento se limitaram a acções mínimas e pontuais, o edifício conservou a sua identidade, sucessivamente enriquecida pela acumulação de contributos artísticos e de marcas da passagem do tempo.

No entanto, entre 1994 e 1997 teve lugar uma intervenção global de requalificação, segundo projecto do arquitecto Frederick Fisher e, em 2000, o PS1 tornou-se uma filial do MoMA — The Museu of Modern Art, de Nova Iorque. Não obstante esta aproximação a uma estrutura institucional aparentemente antagónica com o conceito original do projecto de Alanna Heiss, o PS1 tem procurado manter uma programação orientada para artistas emergentes e para novas tendências nas artes visuais e performativas.

A partir do modelo revolucionário do PS1, multiplicaram-se experiências idênticas noutros países e, “na transição para o século XXI, várias foram as instituições que nasceram dentro desse espírito de museu

squatter, embora já longe da informalidade e da militância ideológica das décadas de 1960 e 1970” (Nuno Grande, 2009: 74). Com efeito, os casos mais recentes de ocupação de imóveis desactivados ou expectantes surge, muitas vezes, como resposta a restrições económicas e institucionais, impeditivas de um maior e mais definitivo investimento em obras de arquitectura. Por outro lado, este tipo de abordagem, menos interventiva, à reutilização do património construído parece expressar a crescente importância dos critérios de sustentabilidade e reversibilidade, face a uma percepção generalizada dos impactos ambientais e económicos da construção. Neste cenário, coloca-se também a seguinte questão: será a intervenção mínima o inevitável reflexo de uma época de crise e incertezas? Para aprofundar estas hipóteses interpretativas, propõe-se uma breve análise de alguns casos paradigmáticos, em diferentes cidades europeias, incluindo Lisboa.



2. Palais de Tokyo, Paris.
Foto de Helena Barranha, 2006

Entre os exemplos mais relevantes destaca-se o Palais de Tokyo, em Paris, que ocupou a ala oeste do Palácio dos Museus de Arte Moderna, inaugurado em 1937 com a *Exposição Internacional das Artes e Técnicas da Vida Moderna*. Depois de sucessivos usos, o edifício encontrava-se expectante e degradado. O projecto de adaptação a centro de criação contemporânea foi confiado aos arquitectos Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, que elegeram, desde o início, a ideia de “work in progress” como conceito fundador da intervenção,

desenvolvida em duas fases distintas (1999-2001 e 2005-2012). Confrontados com um espaço interior parcialmente demolido, os arquitectos responderam ao programa e à contenção orçamental assumindo a atmosfera de ampla nave industrial, resultante do processo de descaracterização que o edifício havia sofrido. Adoptando os princípios da reciclagem e da intervenção mínima, optaram por “utilizar o existente em vez de transformá-lo, tirar o máximo partido das qualidades físicas e estéticas do edifício, sem encerrar os espaços”, aumentando a permeabilidade entre o equipamento cultural e a cidade para “abandonar a imagem de *bunker* associada à arquitectura dos centros de arte” (Lacaton e Vassal, 2005: 35). Ao conceberem o Palais de Tokyo como “um lugar a habitar”, procuraram também atenuar a monumentalidade do edifício original, “dando a noção do carácter provisório da instalação de um local para a arte contemporânea” (Lacaton e Vassal, 2005: 36).



3. Matadero Madrid.
Foto de Marco Gomes, 2011

Igualmente emblemático é o Matadero Madrid que, tal como o Palais de Tokyo, se apresenta como um centro de multidisciplinar, cujo programa associa as componentes de estudo, criação e divulgação da cultura contemporânea. Com uma escala invulgar, esta instituição encontra-se sedeadada no antigo matadouro e mercado de gado municipal, na zona sul de Madrid. Inaugurado em 1924, o vasto complexo industrial desenhado

pelo arquitecto Luis Bellido, numa linguagem neomodérn, começou a tornar-se obsoleto nos anos 70 e, progressivamente, várias áreas foram afectadas a novas funções (Matadero Madrid, 2014).

A partir de 2005, estabeleceu-se uma parceria entre várias instituições públicas e privadas para a gestão deste conjunto cultural, acompanhada de um plano de reabilitação faseada dos diversos pavilhões, com o contributo de diferentes arquitectos (como Arturo Franco, Emílio Esteras, José António Garcia Roldán, Alejandro Vírveda, José Ignacio Carnicero, entre outros). Com o intuito de preservar a espacialidade e o ambiente despojado e funcional das antigas naves industriais, seguiram-se critérios de intervenção mínima, autenticidade e sustentabilidade, incorporando os vestígios de degradação como traço identitário deste novo pólo cultural. Realçando o carácter experimental do projecto, decidiu-se que os espaços do Matadero se apresentariam ao público sob uma forma inacabada e em transição (Olivares, 2011: 228). Numa conferência realizada em 2010, o então coordenador-geral do Matadero Madrid, Pablo Berástegui, sublinhou a ideia de “work in progress” ao afirmar que “é importante entender que o Matadero Madrid é um projecto. Não é um projecto terminado. Está aberto mas não foi inaugurado” (Berástegui, 2010, trad. livre).

Alguns projectos emblemáticos, em Lisboa

Acompanhando a tendência internacional, nas últimas duas décadas, surgiram em Portugal vários projectos para espaços ligados à criação contemporânea que materializam a ideia de obra aberta ou inacabada. Depois de os anos 80 e 90 terem representado um período de inédito investimento em novas construções para programas culturais, potenciado por uma conjuntura política e financeira favorável, o início do milénio inaugurou um ciclo de instabilidade e contenção. Perante um quadro de crise global, a criação de novos museus e centros de arte contemporânea foi marcada por uma recorrente insegurança quanto às possibilidades de funcionamento a médio ou a longo prazo. Esta conjuntura não impediu, porém, o desenvolvimento de propostas inovadoras e consentâneas com uma crescente consciência ambiental e patrimonial, que associa a reciclagem do edificado à procura de versatilidade espacial e programática.



4. Fábrica Braço de Prata, Lisboa.
Foto de Helena Barranha, 2015

A Fábrica Braço de Prata foi um dos primeiros exemplos, em Portugal, no que diz respeito à ocupação informal de estruturas desactivadas com usos ligados à criação contemporânea. Aberto ao público em 2007, por iniciativa da empresa privada Eterno Retorno, este centro cultural tirou partido da situação de impasse em que se encontrava a sede da antiga Fábrica de Projécteis de Artilharia, também designada Fábrica Militar de Braço de Prata. Construída no início do século XX e desactivada nos anos 90, na sequência do processo de regeneração urbanística desencadeado pela Expo'98, esta área industrial da zona oriental da cidade de Lisboa foi destinada a um condomínio de luxo, com projecto do arquitecto Renzo Piano. Todavia, os sucessivos atrasos e problemas do empreendimento acabaram por criar uma oportunidade para a instalação temporária de um programa alternativo.

A Fábrica Braço de Prata ocupou, assim, o edifício administrativo do anterior complexo industrial, que havia sido poupado às demolições, convertendo-o numa lugar de produção e difusão cultural, que cruza a literatura, a filosofia, as artes visuais e as arte performativas. A natureza efémera da reafecção do edifício e os condicionalismos orçamentais minimizaram as acções de restauro arquitectónico. Apesar do seu papel inovador, que serviu de modelo para posteriores iniciativas de reciclagem de património industrial em Lisboa, como a LxFactory, a Fábrica Braço de Prata manteve sempre um estatuto provisório, com contornos próximos de uma ocupação ilegal (Barca, 2013). No entanto, esse contexto de indefinição parece constituir um estimulante factor criativo. Como poder ler-se no *website* da Fábrica Braço de Prata:

“Ninguém sabe muito bem o que a Fábrica é. E isso tem sempre jogado a favor do que lá acontece. [...] A FBP é um edifício meio abandonado, vestígio do lugar da administração da antiga fábrica de material de guerra, com 12 salas mutantes, que tanto são salas de concerto, como galerias de arte, gabinetes de curiosidades, estúdio de cinema, atelier de artes plásticas, oficina de ourivesaria, loja de roupas usadas e de outras coisas a usar, salas de jantar, bar, ou simplesmente livrarias. Mas também é um imenso muro exterior, que desenha por fora um terreiro, e onde várias camadas de graffiti se têm vindo a depositar como películas de memória”.



5. MUDE, Lisboa — Instalação inaugural da Colecção Francisco Capelo, 2009.
Foto de Fernando Guerra/FG+SG. Cortesia de Ricardo Carvalho + Joana Vilhena Arquitectos

Outro caso exemplar, e com projecção a nível nacional e internacional, é o MUDE — Museu do Design e da Moda — Colecção Francisco Capelo. Instalado na antiga sede do Banco Nacional Ultramarino, na Baixa de Lisboa, o museu abrange todo o quarteirão, num total de oito pisos. A construção original, de matriz pombalina, sofreu profundas alterações durante o século XX, destacando-se os trabalhos efectuados entre 1918 e 1930, segundo projecto de Tertuliano Marques e, na década de 60, a intervenção de Luís Cristino da Silva. No entanto, o factor preponderante na estratégia arquitectónica do MUDE seria o estado de demolição parcial dos interiores, motivada pelo embargo de uma nova campanha de obras, decretado pelo Instituto Português do Património Arquitectónico, em 2004.

Quando, em 2007, a Câmara Municipal de Lisboa decide adquirir o imóvel para aí instalar o novo museu, depara-se com um cenário fragmentado e em ruínas mas, ao mesmo tempo, revelador da escala e do

potencial de um amplo espaço aberto e incompleto. Em alternativa a aguardar alguns anos por um projecto de reabilitação global do edifício, o que implicaria reunir recursos financeiros consideráveis, optou-se por abrir o museu numa condição manifestamente transitória. O projecto inaugural, da autoria dos arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, concretizou a intenção programática de criar um espaço polivalente e flexível, pautando-se pela reversibilidade e por uma clara economia de meios, viabilizada pelo uso de materiais acessíveis e reutilizáveis. Ao exhibir as marcas do tempo e da destruição, a “lógica de efemeridade do projecto associa-se, aqui, à intemporalidade da ruína” (Barranha e Silva, 2013), evidenciando afinidades estéticas e conceptuais com as experiências do Palais de Tokyo e do Matadero Madrid.

Depois desta intervenção inicial, a instituição prosseguiu de forma gradual a ocupação dos restantes pisos do edifício, com a participação de outros arquitectos, designadamente, na montagem de exposições temporárias, sublinhando-se assim a ideias de museu como laboratório cultural e o conceito de património como processo. Como explica a directora do museu, Bárbara Coutinho:

“o MUDE tem sido um laboratório para a criação, experiência prática e inovação, assumindo a reutilização do espaço existente como matéria central do próprio programa museológico. No seu ADN encontra-se a capacidade de aceitar a efemeridade e transitoriedade de soluções, de coabitar com a falha, o erro ou as imperfeições e de ter uma grande adaptabilidade face às circunstâncias. A própria dinâmica inerente a qualquer obra em construção é a sua génese fundacional.” (Coutinho, 2014)



Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa — Exposição de Gabriela Machado, 2011.
Foto: Cortesia Carpe Diem Arte e Pesquisa

A proposta do Carpe Diem Arte e Pesquisa é também representativa da noção de “work in progress” e do princípio de intervenção mínima. Inaugurada em 2009, esta plataforma de experimentação artística e curatorial ocupou parte do antigo Palácio Pombal, uma construção de seiscentista classificada como Imóvel de Interesse Público e localizada no Bairro Alto, em Lisboa. Marcado pela sobriedade volumétrica do Estilo Chão, o edifício foi remodelado na segunda metade do século XVIII, por iniciativa do Marquês de Pombal que aí residiu. Ao longo do século XX, o conjunto palaciano passou por um processo de desagregação arquitectónica e funcional e nem a aquisição da parte central e mais antiga do imóvel pela Câmara Municipal de Lisboa, em 1968, garantiu uma eficaz conservação patrimonial. Perante o avançado estado de degradação do imóvel, em 2002 a autarquia levou a cabo uma intervenção de restauro e consolidação estrutural, coordenada pelo engenheiro João Appleton.

Seria, no entanto, necessário esperar até 2009 para se encontrar um novo programa, capaz de devolver o edifício à cidade. Nesse ano, a CML decretou a cedência temporária do espaço ao Carpe Diem Arte e Pesquisa, uma nova organização vocacionada para a criação e divulgação da produção cultural contemporânea. Contrariando a estratégia de afirmação urbana e mediática dos museus-ícone, o Carpe Diem procurou, desde o começo, constituir um lugar de encontro informal e de experimentação multidisciplinar (Barranha e Silva, 2013), potenciador de novas linguagens artísticas.

Com uma programação centrada em residências e projectos *site-specific*, o Carpe Diem demonstrou, ao longo destes primeiros 5 anos de existência, uma extraordinária capacidade para gerir a escassez de recursos materiais, através de uma visão crítica da reciclagem e de um permanente diálogo criativo com a decadência dos espaços. O compromisso de monitorização e manutenção sem intervenção arquitectónica, em que assenta o acordo do Carpe Diem com a Câmara de Lisboa, converteu a aparente ruína em tema ou matéria de invenção para os artistas e curadores que têm trabalhado no Palácio Pombal. De acordo com Lourenço Egreja, o edifício tem “uma presença muito forte e a negociação diplomática e flexível, mas ao mesmo tempo exigente, assume uma importância vital na condução, no desenvolvimento e na consolidação do processo criativo” (Egreja, 2011: 132).

CONCLUSÃO — A INTERVENÇÃO MÍNIMA COMO PARADIGMA CONTEMPORÂNEO

“When museum visitors encounter architectural palimpsest, imperfection and even dirtiness, they are then compelled to question their place in time. Appreciation of the material qualities of industrial architecture and openness to material change and decay allow the past to be visible and provocative, while present alterations are positioned as part of an ongoing transformation that will continue into the future” (Crisman 2007, 406).

Os casos analisados demonstram que, à semelhança do que tem acontecido a nível internacional, também em Portugal a adaptação de edifícios devolutos para programas ligados à criação contemporânea tem vindo a conquistar protagonismo. Embora as razões subjacentes a este fenómeno sejam múltiplas e variem segundo as circunstâncias específicas de cada projecto, observa-se a procura comum de uma maior flexibilidade espacial, integrando na proposta arquitectónica factores de indeterminação e de reversibilidade. Apresentando-se como uma alternativa aos museus mediáticos, que mobilizam orçamentos espectaculares em torno de um

novo edifício, com uma reconhecível dimensão autoral, estes projectos interpretam o património como uma sequência de contributos arquitectónicos, muitas vezes discretos e efémeros.

Mais do que uma manifestação antimuseu, a ocupação de estruturas preexistentes segundo o princípio da intervenção mínima pretende actualizar a conceptualização dos equipamentos culturais, aproximando-a dos valores de durabilidade e reciclagem que informam o pensamento contemporâneo. Num momento em que a Europa se confronta com uma complexa crise sócio-política e económica, este tipo de projecto permite viabilizar a criação de novos espaços para a arte contemporânea, independentemente das dificuldades em reunir recursos materiais mais significativos ou obter decisões políticas mais efectivas.

Os exemplos observados comprovam também que seria equívoco associar a intervenção mínima a uma atitude de demissão ou negligência. Pelo contrário, não redesenhar um edifício histórico como um produto perfeito e acabado, pode facilitar o complexo equilíbrio entre a preservação da autenticidade do património, os requisitos programáticos e a tolerância a futuras transformações. Neste sentido, não destruir ou não reconstruir, pode intensificar e diversificar a utilização do património, devolvendo às cidades, com uma renovada capacidade mobilizadora, edifícios que se encontravam abandonados. É interessante notar que essa mobilização não decorre apenas de uma redescoberta funcional, mas também de uma percepção afectiva, ou mesmo nostálgica, do reencontro com esses espaços antes esquecidos. E, como sugere Andreas Huyssen, “a nostalgia pode ser uma utopia invertida”, tanto mais que “as ruínas da modernidade parecem deter uma promessa que se desvaneceu no nosso tempo: a promessa de um futuro alternativo” (Huyssen, 2006: 7-8). Por outro lado, as ruínas ou os vestígios de imperfeições e traços decadentes, de que falava Ruskin no século XIX, constituem sinais de vida e reservatórios de beleza, capazes de convocar criadores e público. Não surpreende, por isso, que a arte contemporânea vá ao seu encontro.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barca, António Jiménez. “Magia okupa en la fábrica de metralletas”. *El País*, Agosto 18, 2013 (consultado em Novembro 23, 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/17/actualidad/1376766741_742109.html).

Barranha, Helena, e Raquel Henriques da Silva. “Museus na cidade: Lisboa como exemplo”. In *Anais do Arqumemória 4 — Encontro Internacional sobre Preservação do Património Edificado*. Salvador da Bahia: Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) & Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, 2013 [cd-rom — páginas não numeradas].

Berástegui, Pablo. “Presentación de Matadero Madrid”. Vídeo da conferência realizada em Outubro 7, 2010 no Medialab Prado, Madrid (consultado em Novembro 20, 2014, http://medialab-prado.es/article/presentacion_de_pablo_berastegui).

Câmara Municipal de Lisboa. “Fábrica de Braço de Prata”. Consultado a Dezembro 9, 2014, <http://www.cm-lisboa.pt/en/equipments/equipment/info/fabrica-de-braco-de-prata>.

Carpe Diem Arte e Pesquisa. Consultado em Dezembro 9, 2014, <http://www.carpediemartepesquisa.com/pt>.

Carta de Cracóvia — Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído. Cracóvia: Conferência Internacional sobre Conservação, 2000 (consultado a Novembro 24, 2014, <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf>).

Choay, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris : Éditions du Seuil, 1996 (1ª ed. 1992).

Coutinho, Bárbara. “Novos, recentes e renovados. Mude — Museu do Design e da Moda”. *Informação ICOM.PT* série II, n.º 10: 12-15, 2010.

Coutinho, Bárbara. “MUDE — Missão e estratégia”. Consultado a Dezembro 10, 2014, http://www.mude.pt/mude/missao-estregia_5.

- Crisman, Phoebe. "From industry to culture: leftovers, time and material transformation in four contemporary museums". *The Journal of Architecture* vol. 12, issue 4: 405-421, 2007. Consultado em Fevereiro 6, 2014. Doi: 10.1080/13602360701614698.
- Egreja, Lourenço. "Negociações Curatoriais com o Palácio Pombal". In *Home & Abroad*: 132-133. Lisboa: Xerem — Associação Cultural, 2011.
- Fábrica Braço de Prata. "O que é a Fábrica Braço de Prata". Consultado em Novembro 24, 2014 <http://www.bracodeprata.com/FBP.shtml>.
- Flickr Creative Commons. Consultado em Novembro 23, 2014, <https://www.flickr.com/creativecommons/>.
- Grande, Nuno, ed. *Museumania — Museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009.
- Huyssen, Andreas. "Nostalgia for Ruins". *Grey Room* 23: 6-21, 2006 (consultado em Novembro 22, 2014, <http://www.jstor.org/stable/20442718>).
- ICOMOS. *Carta de Veneza — Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios*. Veneza: ICOMOS, 1964 (consultado a Novembro 24, 2014, <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>)
- ICOMOS. *Charter — Principles for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage*. Victoria Falls, Zimbabwe: ICOMOS, 2003 (consultado a Novembro 24, 2014, http://www.international.icomos.org/charters/structures_e.pdf).
- Lacaton, Anne, e Jean-Philippe Vassal. "Intervenção mínima no Palais de Tokyo". *Espaços*, n.º 43: 34-36, 2005.
- Matadero Madrid. Consultado em Dezembro 10, 2014, <http://www.mataderomadrid.org>.
- MoMA PS1. "MoMA PS1 Profile". Consultado em Novembro 24, 2014, <http://momaps1.org/about/>.
- Montaner, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Trad. de Eliana Aguiar. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Olivares, Rosa, ed. *Museos y Centros de Arte Contemporâneo en España*. Madrid: Proyectos Utópicos/Exit Publicaciones, 2011.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*, vol. 2. London: Smith, Elder and Co., 1853.
- SPPC. "Sociedade para a Preservação do Património Construído — Declaração de Princípios" (1994). *Cadernos SPPC* n.º 1: 35-36. Évora: SPPC — Sociedade para a Preservação do Património Construído, 1996.
- Viñas, Salvador Muñoz. "Minimal Intervention Revisited". In Richmond, Alison e Alison Bracker, eds. 2009, 47-59. *Conservation: Principles, Dilemmas And Uncomfortable Truths*. Oxford: Butterworth-Heinemann; London: Victoria and Albert Museum, 2009.

HELENA BARRANHA

Licenciada em Arquitectura (Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1995), tem Mestrado Europeu em Gestão do Património Cultural (Universidade do Algarve, em cooperação com a Université de Paris-8, 2001) e Doutoramento em Arquitectura, com a dissertação *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo* (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008).

É Professora Auxiliar na Secção de Arquitectura do Instituto Superior Técnico (IST) e Investigadora do Instituto de Engenharia de Estruturas, Território e Construção (ICIST-IST), desde 2005. Colabora também, desde 2007, com a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do Mestrado em Museologia, onde é responsável pela disciplina de Arquitectura de Museus e Museografia. Foi docente do Departamento de História, Arqueologia e Património da FCSH — Universidade do Algarve (1999-2003), e Directora do Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado (2009-2012).

A sua actividade profissional e de investigação centra-se no património arquitectónico, na arte contemporânea e na arquitectura de museus, temas sobre os quais tem publicado vários artigos e ensaios, em edições nacionais e internacionais.