

As reservas visíveis do *Schaulager*, em Basileia

Maria Fernando Gomes, Eduarda Vieira

Resumo: No âmbito da investigação científica sobre condições de reserva de instituições museológicas, pretende-se realizar uma abordagem sobre reservas visíveis e ou visitáveis, incluindo a apresentação de boas práticas. O actual artigo resulta da visita realizada a um caso de estudo: o *Schaulager*, em Basileia na Suíça. É um exemplo de referência no panorama europeu, no domínio da concepção de reservas e na gestão da articulação entre a conservação, o estudo, a contemplação e a difusão das colecções de arte contemporânea.

Palavras-chave: Reservas visíveis, reservas visitáveis, *Schaulager*, conservação preventiva, arte contemporânea.

Los almacenes visibles del *Schaulager*, en Basilea

Resumen: En el campo de la investigación científica sobre las condiciones de almacenes de las instituciones museísticas, pretendemos centrarnos en los almacenes visitables, incluyendo la presentación de buenas prácticas. El presente artículo es el resultado de la visita a un caso de estudio: el *Schaulager* en Basilea, Suiza. Es un ejemplo de referencia en la escena europea en el ámbito de la concepción de las reservas y su gestión así como de la relación entre la conservación, el estudio, la contemplación y la difusión de las colecciones de arte contemporáneo.

Palabras clave: Almacenes visibles, almacenes visitables, *Schaulager*, conservación preventiva, arte contemporáneo.

The visible storage of *Schaulager*, in Basel

Abstract: Within the scope of scientific research about museum storage conditions, it is presented an approach to visible or open storage spaces, including a frame for best practices. This paper results of a visit carried on to a case-study storage: *Schaulager* in Basel, Switzerland. It is a model reference in the European context for the storage conception and for the management between conservation, study, contemplation and dissemination of contemporary art collections.

Keywords: Visible storage, open storage, *Schaulager*, preventive conservation, contemporary art

Introdução

Hoje, e de modo crescente, assistimos a uma nova prática cultural ao nível da relação que se estabelece entre o discurso expositivo e a conservação das colecções. O primado da comunicação nos museus (Hooper-Greenhill 2000) desempenha um papel decisivo neste domínio. Os museus dispõem de uma diversidade de métodos de comunicação, ajustando-se às presentes necessidades dos visitantes (Hooper-Greenhill 1999: 29). A actual tendência passa por dar maior visibilidade a locais dentro do edifício do museu, concebidos para funcionarem como espaços privados, tornando-os acessíveis e transportando-os para a esfera pública. As reservas visíveis e ou visitáveis podem ser encaradas como um reflexo deste processo de comunicação, na medida em os museus não recorrem apenas às exposições permanentes, mas enfatizam diligências para a realização periódica de exposições temporárias, divulgando um maior número de objectos das colecções em reserva, concebendo novos sistemas expositivos mais didácticos e atractivos,

fomentando a criação de experiências inovadoras, estratégias que convergem para um objectivo principal: a difusão do conhecimento.

Uma reserva visível e ou visitável permite que as pessoas possam visualizar um maior número de bens que à partida estariam longe dos seus olhares, por estarem em reserva. Esta iniciativa pode ser encarada como uma tentativa de democratizar a aproximação dos indivíduos aos objectos artísticos e culturais, já que na maior parte dos casos a grande percentagem do espólio dos museus acha-se em depósito, podendo também revelar um generalizado interesse crescente da sociedade pelo património. Trata-se de um conceito que tem vindo a ser usado com maior frequência entre a comunidade museológica (Thistle 1994; Hilberry 2013; Guillemard, 2010), todavia, é por vezes utilizado de modo erróneo. O termo reserva visível é empregue para caracterizar os projectos que permitem a visualização do espaço de reserva, no seu todo ou parcialmente, sem que haja um acesso directo ao recinto ou aos objectos armazenados.

No presente trabalho de investigação¹, que incide sobre condições de reservas, pretendemos realizar uma abordagem precisa em torno da temática das reservas visíveis e ou visitáveis implementadas em instituições museológicas. Tendo por panorama a realidade internacional, com especial incidência na situação europeia e com destaque para Portugal, numa vertente de conservação preventiva, também se inclui o levantamento das práticas em curso com vista à elaboração de um referencial de boas práticas neste domínio. Neste sentido, foi efectuada uma visita ao *Schaulager* (Schaulager Website: <http://www.schaulager.org/>), em Basileia na Suíça, como caso de estudo no âmbito da realidade europeia.



Figuras 1 e 2. Perspectiva da fachada, da parede norte e poente do Schaulager. ©Maria Fernando Gomes.

O *Schaulager* é uma instituição privada, propriedade da *Laurenz Foundation*. A fundação está sediada em Basileia tendo sido constituída em 1999, por Maja Oeri², para desenvolver o projecto de albergar a colecção arte contemporânea da *Emanuel Hoffman Foundation*³. Este caso de estudo tem por génese uma instituição dedicada à arte contemporânea, à sua conservação, pesquisa e divulgação, que teve necessidade de criar um edifício para albergar o seu espólio. A selecção deste caso justifica-se pela referência de qualidade e inovação que está na base da conceptualização desta reserva.

Tipologia das Coleções

A *Emanuel Hoffman Foundation*, apenas está direccionada para as artes moderna e contemporânea. Possui na sua colecção obras de mais de 160 artistas, dos quais fazem parte peças de Salvador Dalí, Pablo Picasso, Paul Klee, Miró, Max Ernest ou Balthasar Burkhard. As obras de arte estão distribuídas pelas categorias de pintura, desenho, escultura, projectos de vídeo, filmes e instalações.

O Percurso para a “Criação” do Conceito

Partindo de preocupações no tocante à conservação e preservação das colecções, assim como da necessidade de se conceberem melhores infra-estruturas para o armazenamento das mesmas, é-nos apresentada uma solução pioneira para responder a esses propósitos. Maja Oeri optou pela projecção de um edifício de raiz, compreendendo uma solução combinada de espaço de reserva e área expositiva. Todavia há uma preocupação expressa com a componente do estudo, pesquisa, investigação e divulgação, pelo que o edifício foi concebido atendendo a preceitos para que a reserva fosse visível e visitável. Há, no entanto, diferenças quanto ao acesso dos investigadores, profissionais do património e do grande público e, conseqüentemente, na denominação utilizada.

A colecção de arte contemporânea da *Emanuel Hoffman Foundation* foi crescendo a um ritmo sistemático, em especial, a partir das duas últimas décadas do século XX. Sempre aberta às novas tendências, como a da arte minimalista e a da arte conceptual, a fundação incorpora no seio da sua colecção diversas obras de formatos incomuns e múltiplos suportes diversificados. Dada a grandeza da colecção, apenas uma pequena percentagem de trabalhos podiam ser expostos, no *Kunstmuseum Basel* ou no *Museum für Gegenwartskunst Basel* (<http://www.schaulager.org/>).

Todas as demais obras tinham que ser desmanteladas e acondicionadas em caixas, atendendo a parâmetros conservativos necessários ao seu armazenamento. Porém o volume de peças, tornava em termos logísticos, inviável o controle conservativo das obras e a preservação de alguns trabalhos, por não ser possível a detecção precoce de eventuais deteriorações resultantes da reacção entre distintos materiais empregues na realização de certas obras de arte contemporânea.

Estes fatos levantaram sérias preocupações a Maja Oeri, tornando-se imperativo encontrar uma solução assertiva e concretizável para este problema de grande complexidade. Por um lado, havia que responder às necessidades tradicionais de uma reserva e, por outro, às recentes especificidades impostas pelas produções artísticas actuais. A solução encontrada passou por ter as obras no espaço de reserva, devidamente instaladas, mas sem estarem embaladas, tornando-as observáveis e acessíveis em contínuo, tanto para fins da sua conservação, como também para o intento de estudo e investigação – e foi esta estrutura que se veio a denominar de *Schaulager*⁴.

A expressão introdutória que aparece na atualidade no *website* da instituição: «*Not a museum, not a traditional warehouse. Schaulager – a place to see and think about art differently*» (<http://www.schaulager.org/>) reforça a concepção inovadora deste imóvel que alberga uma nova estrutura museológica, originando, inclusive, um novo conceito de instituição de arte, afastando-se da ideia convencional de reserva e incorporando no mesmo edifício uma zona pública, onde decorrem exposições temporárias. O termo *Schaulager* está agregado à ideia de reserva visível para o público, sendo visitável para utilizadores profissionais e investigadores.



Figuras 3 e 4. Perspectiva da parede sul e sudoeste do Schaulager. ©Maria Fernando Gomes.

Projecto Arquitectónico

A concepção do edifício vai para além dos estereótipos culturais do género, quebrando-os e transpondo-nos para uma realidade distinta do convencional.

O projecto para o *Schaulager* teve início em 1998-99, pelas mãos de Maja Oeri. Para além de ter criado a *Laurenz Foundation* como meio de financiamento da instituição, Maja Oeri também adquiriu um terreno na zona industrial de Basileia, para aí desenvolver a sua ideia. O projecto arquitectónico foi entregue ao gabinete de arquitectos suíços Herzog & de Meuron. Os trabalhos de construção começaram em 2000. A inauguração deu-se a 24 de Maio de 2003, com uma retrospectiva da artista Dieter Roth (<http://www.schaulager.org/>).

Laureados com o prémio *Pritzker* em 2001, Jacques Herzog e Pierre de Meuron são uma dupla com uma trajectória de trabalhos prestigiados, realçando-se vários exemplos direccionados para o domínio cultural, dos quais se salientam: a *Tate Modern*; o *Caricature and Cartoon Museum*; o *Küppersmühle Museum*; o *Tenerife Espacio de las Artes*; o *Young Museum*; o *Walker Art Center*; o *Museu Blau - Museu de Ciències Naturals de Barcelona*; o *Museum der Kulturen*; o *Parrish Art Museum* e o *Serpentine Gallery Pavilion*.

O percurso arquitectónico de Herzog e Meuron é marcado pela capacidade de surpreender, transformando aquilo que à partida seria uma forma ordinária, condição ou material, em algo extraordinário (Jimenez 2001). As suas construções estão imbuídas de uma persistente essencialidade, de originalidade, de um cariz utilitário, de um desejo de funcionalidade, de materialidade e de pesquisa no domínio dos espaços e volumes. Desde sempre promoveram a busca do potencial da beleza através da fusão da função e do local (Jimenez 2001). Ao observarmos os distintos trabalhos temos consciência do rigor intelectual, do cuidado impresso em todos os detalhes, em particular na selecção dos materiais e na preocupação destes conferirem propriedades tácteis. O fascínio pela exploração das propriedades dos materiais, ainda que sejam

matérias convencionais e a organização do espaço e do volume resulta em soluções arquitectónicas inovadoras.

Localização geográfica

Em termos de localização geográfica, o edifício tem a particularidade de estar erigido na periferia da cidade, dada a maior facilidade de se encontrarem terrenos disponíveis e com as dimensões necessárias para o desenvolvimento do projecto. O *Schaulager* está situado em Dreipitz/Münchenstein, aproximadamente a cinco quilómetros de Basileia.

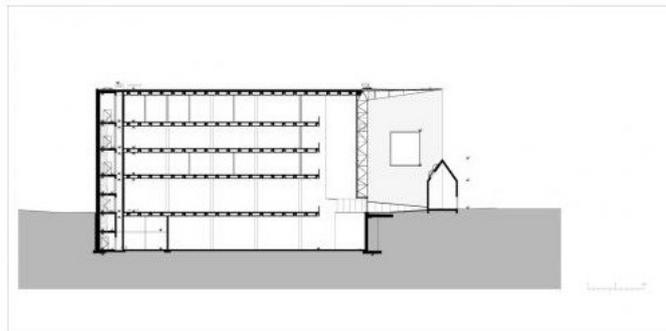
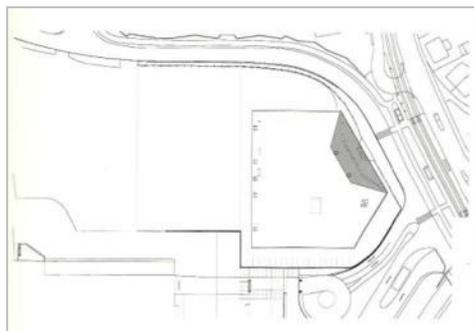
Organização espacial

Jacques Herzog & Pierre de Meuron, conceberam um armazém sob a forma de um corpo sólido poligonal, que assume as características de uma caixa escultórica [figura 5]. A fachada é a face marcante e pragmática do edifício [figura 1]. Esta é distinta de todas as outras, quer por questões geométricas, por ser facetada, quer pelo tipo de materiais empregues [figura 2]. Todo o exterior do imóvel é revestido com seixos encontrados no terreno, aquando do desaterro⁵, o que lhe confere um carácter agreste e rústico, à excepção da zona da entrada cujas paredes são pintadas de branco, e nas quais se destaca em cada um dos lados, um grande painel LED, com informações alusivas à instituição, apontando por contraponto, para uma faceta urbana e cosmopolita. Tratando-se de um armazém para o depósito de obras, houve especial preocupação com a quantidade de pontos de luz natural, pelo que estes se limitam a uma parte da parede da entrada envidraçada, que difunde a luz pelo interior do edifício e a dois pequenos rasgos horizontais, de formato serpenteante envidraçados, visíveis em duas das faces exteriores do edifício que correspondem a zonas administrativas e de serviços, e que não têm qualquer conexão com a zona de armazenamento [figuras 3 e 4].

A entrada é antecedida por um átrio e por um pequeno edifício com o tecto em duas águas construído com materiais idênticos aos do edifício principal [figura 6]. As portas exteriores de acesso são em metal perfurado com acabamento em tinta galvanizada, formando uma superfície ondulada, simulando a textura das paredes. O *hall* de entrada possibilita uma perspectiva genérica da construção, revelando a distribuição espacial por pisos [figuras 7 e 9]. Neste nível e no inferior encontram-se alguns serviços, ocorrem as exposições temporárias e estão depositadas as duas instalações permanentes de Katharina Fritsch e de Robert Gober.

Os três pisos superiores do *Schaulager* estão direccionados para o depósito das obras de arte [figuras 8 e 11]. Existem três tipologias de unidades de armazenamento (pequena, média e grande), se bem que as paredes podem ser adaptadas, ajustando-se a volumetria do espaço em função das dimensões das peças. Importa realçar que apesar da disposição cénica das obras, a entrada em cada uma das *boxes* pressupõe a passagem por uma porta [figuras 10]. Mediante as características das obras, como acontece com as de arte multimédia e digital, localizadas no último piso superior, as dimensões das portas podem ir até ao tecto, de forma a privilegiar a total escuridão das dependências. Este é um método evasivo para reduzir a entrada de luz. As portas apresentam-se em estrutura metálica pintada, com calhas deslizantes. Os pavimentos são distintos consoante estamos na área de reserva e na de exposição. Na primeira o chão é em betão armado, na segunda é em madeira.

Perspectivando o contínuo crescimento da colecção, a *Laurenz Foundation* deixou zonas de armazenamento livres, para dar azo a novas incorporações.



Figuras 5 e 6. Planta da zona de implementação do edifício; alçado sul; Fonte: Barreneche, 2005: 77.



Figuras 7 e 8. Perspectiva do *hall* de entrada do *Schaulager*, aquando da exposição temporária: *Roth Time*, em 2003; ©Monika Nikolic, Fonte: <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/169-schaulager/IMAGE.html> Vista da área de armazenamento do piso superior, Fonte: <http://www.schaulager.org/>

Superfícies

A superfície total do imóvel é de 17500 m². A área de reserva ocupa cerca de metade deste valor com 7250 m². Os espaços vocacionados para as exposições temporárias têm 3650 m². Os recintos destinados às instalações permanentes dos artistas Robert Gober e Katharina Fritsch preenchem, respectivamente, 260 e 390 m². O departamento de manuseamento das obras de arte e workshops abrangem 800 m², à semelhança dos sectores administrativos. O auditório regista 250 m² ficando os 3100 m² remanescentes para áreas técnicas e outras facilidades (<http://www.schaulager.org/>).

Equipamentos

O *Schaulager* dispõe de áreas para a realização de eventos, workshops e exposições temporárias, de uma cafetaria, um auditório, assim como zonas de serviços técnicos, englobando estúdios para preparação de obras de arte, para montagem de exposições temporárias, para conservação e inclui sectores administrativos.



Figura 9. Perspectiva do interior do edifício - zonas de livre acesso do público, aquando de exposições temporárias; Fonte: http://architectuul.com/architecture/view_image/schaulager/9

Conservação | Conservação Preventiva

No domínio da produção de arte moderna e contemporânea é indiscutível a vulnerabilidade de certos trabalhos artísticos. Na opinião de Paolo Montorsi, as obras de arte contemporânea são muito mais frágeis que as antigas (Montorsi 2006:12), chegando Heinsz Althöfer a afirmar que a arte contemporânea degrada-se por si mesma (Althöfer 2006: 71).

A fragilidade e efemeridade deste tipo de trabalhos são muitas vezes decorrentes de um processo de experimentação constante dos conteúdos linguísticos, não apenas no âmbito das técnicas, através da adopção de práticas inovadoras, como dos materiais seleccionados. É frequente o uso de uma grande diversidade de materiais no mesmo objecto. Os materiais contemporâneos acabam por se tornar instáveis, sobretudo quando combinados, chegando a haver materiais autodestrutivos utilizados no momento da criação da obra, pelo que há obras que são criadas com o fim explícito de não durarem. A estrutura técnica de construção da obra de arte pode, de igual modo, ser determinante como foco de instabilidade. Porém, intervenções de conservação e restauro efectuadas sem uma caracterização rigorosa, quer da técnica do artista quer dos materiais

empregues, também podem potenciar problemas. Todos estes factos levantam questões muito específicas e difíceis, do foro deontológico e inclusive legal.

O primeiro passo para a correcta conservação das obras de arte do século XX é conhecer os materiais e as técnicas empregues (Montorsi 2006:18). Todavia, hoje em dia não basta conhecer os materiais e dominar as técnicas de restauro para fazer um bom trabalho. Agora, também, há que entrar no universo intelectual, na filosofia do artista, posto que, de contrário, a intervenção partiria de um princípio erróneo (Althöfer 2006: 73). Isto representa um aspecto muito interessante e fascinante da arte; o transformar as obras em objectos, instrumentos de pensamento, de reflexão, referências sobre as quais podemos elaborar raciocínios, desenvolvê-los e alterá-los (Colombo 2006: 115).

A preservação do património cultural contemporâneo não pode ser considerada em termos de preservar a própria obra como objecto isolado, mas temos de preservar todo o sistema, todo o conjunto de características que são decisivas para o valor da obra de arte, o contexto de produção que estão na base da sua autenticidade (Jadzinska 2012: 83). O processo de conservação deverá então englobar uma análise dos aspectos tangíveis e intangíveis de cada trabalho, com vista à formulação de uma estratégia sustentada (Weyer 2006; Frasco 2009).

As artes moderna e contemporânea requerem uma abordagem actualizada e inovadora para se conservarem e uma mudança de paradigma na preservação do património (Szmelter 2012: 30). Aparentemente, a atitude cognitiva mais eficaz no tratamento da arte contemporânea é tentar pensar à frente do nosso tempo e “manter sempre uma mente aberta” (Szmelter 2012: 31). É este raciocínio que está na base do *Schaulager*.

É usual as instituições museológicas depararem-se com problemas inerentes à colocação das obras, e à ambientação das mesmas ao espaço onde vão estar acondicionadas. A estabilização assume um papel determinante para se assegurar a salvaguarda dos bens culturais, a longo prazo. Salienta-se a importância do edifício estar adaptado às necessidades da colecção, contribuindo como um elemento aglutinador para a conservação das obras. Este pressuposto é transversal a todos os bens culturais, mas ganha destaque em colecções de arte moderna e contemporânea, dada a natureza específica das mesmas, onde predomina a diversidade de materiais e processos de composição.

No *Schaulager* foi adoptada uma metodologia de conservação preventiva simples, mas assertiva. O método de armazenamento das obras e as directrizes das condições ambientais, constituíram dois desafios, tanto na área de exposição como de reserva, os quais foram interpretados pelos arquitectos com grande funcionalidade.

Armazenamento das obras

Nesta instituição foi criado um novo conceito de armazenamento de obras de arte contemporânea, que assegura as necessidades deste tipo de trabalhos. Há obras, que dadas as suas características, não podem estar expostas ou acondicionadas num espaço convencional e disso são exemplo os trabalhos de Katharina Fritsch e Robert Gober.

Isabel Friedli foi peremptória ao afirmar que o *Schaulager* se baseia num «*simple concept*». Pretende-se que haja sempre um acesso permanente às obras de arte, para que se consiga efectuar rotinas de inspecção com vista ao controlo das condições de conservação. Assim, se justifica

plenamente a frase introdutória do *website* da instituição, aquando da criação: «Se a arte não é vista, ela morre. Se a arte não é conservada, ela deteriora-se». Neste sentido, as obras de arte estão armazenadas nas diferentes unidades de cada piso de depósito, como se estivessem nas salas de exposição de um museu ou uma galeria de arte contemporânea, chegando as peças a estar em contacto com o pavimento. A diferença substancial é que as obras não estão identificadas [figura 12 e 13]. A organização é realizada de acordo com critérios de nacionalidade, período, autor e dimensões.

Este método de trabalho assenta numa estratégia de conservação preventiva efectiva, tendo como ponto fulcral uma gestão vigilante e eficiente das obras.

Condições ambiente

Segundo *Paolo Montorsi*, a conservação de uma obra ao longo do tempo está determinada por três factores: os materiais que a constituem, a técnica de execução e as condições internas e externas do museu, edifício ou lugar em que se encontra a obra (Montorsi 2006: 13).

Os parâmetros das condições ambientais são idênticos e constantes em todo o imóvel, à excepção da área administrativa. Isto, dadas as características do edifício, já que no interior da construção, não existem barreiras arquitectónicas que conduzam à criação de microclimas e havendo apenas um único sistema de ventilação na área de armazenamento e expositiva. Os valores estão programados para os 50% de humidade relativa e os 20°C de temperatura. Dependendo das dimensões da unidade de armazenamento, existem dois ou mais pontos de aspiração do ar ao nível do tecto, o qual é filtrado e *à posteriori*, difundido por dispositivos localizados no solo, em número idêntico, através do sistema de ar condicionado. Este método tenta obstar o problema da deposição de pó nas obras. No que respeita ao sistema de iluminação, a opção recaiu na aplicação de calhas paralelas e lineares, com tubos de lâmpadas fluorescentes e filtros anti-irradiação ultravioleta. Cada andar de armazenamento possui um quadro eléctrico digital que fornece informações detalhadas quanto ao sistema de iluminação geral daquele piso, permitindo acender, por exemplo, apenas as luzes dos corredores ou de uma única unidade de depósito pretendida, sem necessidade de acender a totalidade das lâmpadas. Isto é uma grande vantagem não apenas em termos conservativos, como de eficiência energética e, conseqüentemente, de encargos económicos.

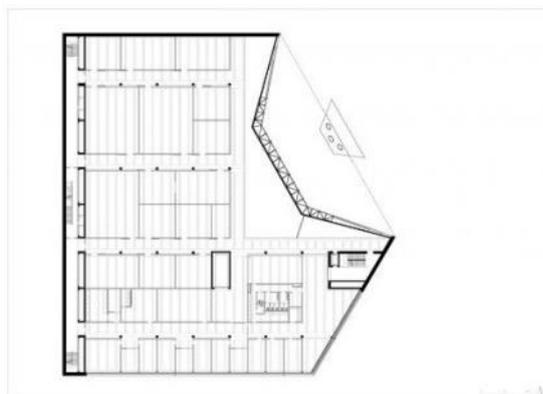
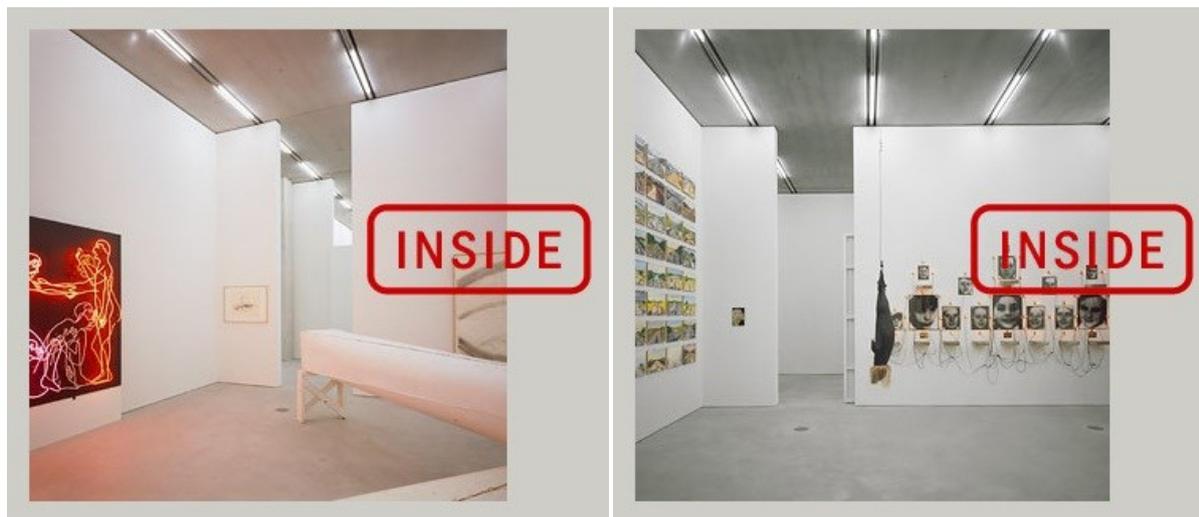


Figura 10, 11. Perspectiva exterior de algumas das unidades de armazenamento, Fonte: <http://www.schaulager.org/>. Planta de um dos pisos de reserva, Fonte: Barreneche 2005: 77.



Figuras 12, 13. Vista do interior de duas das unidades de armazenamento no *Schaulager*. Fonte: <http://www.schaulager.org/>.

Sistema de inventariação | Mediação

Nos compartimentos de depósito do *Schaulager* não existe qualquer tipo de informação ou sistema de inventariação que nos permita identificar as peças. Para uma organização interna, apenas os corredores de cada andar estão identificados por letras e a cada unidade corresponde uma numeração. Em termos de mediação, esta função fica a cargo de um técnico, por norma um curador, que contextualiza toda a génese desta instituição e todo o percurso desenvolvido até aos dias de hoje, aos visitantes que se deslocam à reserva.

Condições de Acesso

Antes de programarmos uma visita é necessário solicitar uma autorização prévia, embora tenhamos a possibilidade de efectuar o pedido de visita individual ou em grupo, online, no site do *Schaulager*, expondo o projecto de investigação e os objectivos da visita.

Uma vez chegados ao destino, é com grande facilidade e rapidez que nos deslocamos por meio de transportes públicos. Na cidade de Basileia, apanhamos o metro de superfície em direcção a Dreipitz/Münchenstein e saímos na paragem *Schaulager*, mesmo à porta do imóvel.

O *Schaulager* é passível de ser visitado pelo grande público num período específico do ano, aquando da realização da exposição temporária anual, que decorre entre os meses de Primavera e Verão. A duração da exposição é variável, podendo chegar aos seis meses. Nesta época, as pessoas interessadas podem visitar e circular livremente pelo *lounge*, cafetaria⁶ e pelas demais áreas onde decorre a exposição temporária, dentro do horário estipulado. A *Laurenz Foundation* ainda abre as suas portas em ocasiões especiais, em certos eventos, e faculta a visualização de duas obras emblemáticas da colecção - as instalações permanentes de Katharina Fritsch e Robert Gober. Elas possuem um carácter mediador para os visitantes, possibilitando a percepção da dinâmica do conceito deste armazém, já que as obras estão expostas à semelhança das demais, nas diversas salas de depósito. A única excepção é que estas estão identificadas através de uma pequena placa

localizada à entrada de cada uma das salas. Contudo, o público não pode aceder ao espaço de reserva que está vedado, ainda que de uma maneira implícita⁷. As reservas são visitáveis, durante todo o ano, embora se restrinja o acesso aos investigadores e especialistas.

Importa salientar que a acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida foi bem pensada, não existindo barreiras arquitectónicas.

Conclusão

A visita ao *Schaulager* permitiu consolidar a ideia de que esta instituição constitui uma referência na abordagem do tema das reservas museológicas. Trata-se de um exemplo de sucesso. Afirma-se pela inovação no panorama museológico europeu em termos conceptuais, tanto no domínio do conceito em si (de reserva visível), como no da adaptação do desenho arquitectónico aos objectivos, chegando a ser pioneiro no modo de acondicionamento das obras de arte moderna e contemporânea, uma vez que a natureza das suas colecções foi determinante para todo o projecto.

Esta instituição define um balanço, significativamente positivo, na articulação e na gestão de conflitos de interesses entre as funções primordiais de um espaço de reserva, vocacionado para a conservação e investigação do espólio e o facto desse mesmo local estar mais acessível ao público, com todos os condicionalismos daí inerentes.

A análise deste caso de estudo dá-nos a conhecer uma opção inventiva para o problema dos métodos de preservação das obras, marcada pela dualidade da relativa simplicidade da resolução prática, em contraponto com a complexidade cognitiva que levanta. O projecto no seu todo “obriga-nos” a um processo de reflexão. Da observação *in loco*, somos conscientemente questionados sobre a necessidade de haver uma reinterpretação do papel dos museus, em concreto dos que possuem colecções de arte contemporânea, quebrando o usual contraste sectorial do mundo da exposição e das reservas. A linguagem conceptual implementada influencia a articulação e a nossa percepção da arte, sendo um método distinto de transmissão, recepção e difusão do conhecimento. Há uma reorientação do método de trabalho; a introdução de novas perspectivas e de novos princípios metodológicos. Esta estratégia direcciona a nossa atenção para o campo da conservação, dando destaque à importante interacção entre o conservador e a obra de arte.

Notas

- [1] Este artigo insere-se no projecto de Doutoramento da autora, cujo título da dissertação é: «*Conservação Preventiva: Condições de Reserva*», no âmbito do Doutoramento em Conservação de Pintura da EA|UCP.
- [2] É a actual presidente da *Emanuel Hoffman Foundation*, sendo descendente de Maja Hoffmann-Stehlin.
- [3] A *Emanuel Hoffman Foundation*, sediada em Basileia, foi criada em 1933, por Maja Hoffmann-Stehlin, (1898-1989), com o propósito de enaltecere a predilecção do falecido marido pela arte contemporânea, gosto que partilhava com ele.
- [4] A tradução para português quer dizer armazém visível, ou de acordo com a opinião de Luís Casanovas “armazém para olhar” (Casanovas, 2004:17).
- [5] Facto que contribuiu para uma maior estabilidade das condições ambientais existentes no interior.

- [6] A zona da cafetaria tem a particularidade de ter uma parede envidraçada, direccionada para o corredor das áreas técnicas, permitindo a visualização de alguns procedimentos habituais de gestão museológica, como assistir ao transporte de uma obra de arte.
- [7] A comunicação entre os diferentes pisos da edificação pode ser realizada por ascensor, porém, no interior do elevador existe um sistema de segurança que restringe o acesso de qualquer pessoa estranha à instituição aos pisos onde estão depositadas as obras.

Bibliografia

- ALTHÖFER, H. (2006). "La restauración del arte moderno e contemporáneo". In *Conservar el arte contemporáneo*. Righi, Lidia (coord.) San Sebastian, Editorial Nerea, S. A. 71-78.
- CASANOVAS, L. E. (2004). "SCHULAGER: Um museu muito especial", *Boletim da Rede Portuguesa de Museus*, 11: 17-18.
- COLOMBO, G. (2006). "Instalaciones y pasado remoto". In *Conservar el arte contemporáneo*. Righi, Lidia (coord.). San Sebastian: Editorial Nerea, S. A., 113-120.
- GUILLEMARD, D. (2010). "Variations sur le thème de la réserve visitable". In *Conservation restauration des biens culturels*, 28: 3-8.
- HERZOG & de Meuron Website. <http://www.herzogdemeuron.com> [Consultado: 8.01.2013].
- HILBERRY, J.D. *Behind the Scenes: Strategies for Visible Storage*. http://www.aam-us.org/pubs/mn/MN_JA02_VisibleStorage.cfm [Consultado: 9.01.2013].
- HOOPER-GREENHILL, E. (1999). "Communication in theory and practice". In *The educational role of the museum*. HOOPER-GREENHILL, Eilean (edit.). London: Routledge, 28-43.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2000). "Changing values in the art museum: rethinking communication and learning" *International Journal of Heritage Studies*. Hooper-Greenhill, E. (edit.). London: Routledge, 6: 9-31.
- JADZINSKA, M. (2012). "Back to the future: Authenticity and its influence on the conservation of modern art". In *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*. Szmelter, Iwona (edit.). London: Archetype Publications Ltd.: 82-99.
- JIMENEZ, C. (2001). *Essay: The architecture of Jacques Herzog and Pierre de Meuron*. <http://www.pritzkerprize.com/2001/essay> [Consultado: 2.01.2013].
- MONTORSI, P. (2006). "Una teoria de la restauración del arte contemporáneo". In *Conservar el arte contemporáneo*. Righi, Lidia (coord.). San Sebastian: Editorial Nerea, S. A.:11-51.
- SCHAULAGER Website. <http://www.schaulager.org/> [Consultado: 8.01.2013].
- SZMELTER, I. (2012). "An innovative complex approach to visual art preservation". In *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*. Szmelter, Iwona (edit.). London: Archetype Publications Ltd., 10-33.
- THE PRITZKER Architecture Prize Website. <http://www.pritzkerprize.com/>. [Consultado: 2.01.2013].
- THISTLE, P. C. (1994). "Visible storage for the small museum". In KNELL, S. ed. *Care of collections*. London: Routledge: 187-196.
- WEYER, C. (2006). "Restoration theory applied to installation art". In *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*. VDR – Verband der Restauratoren, 2: 40-48.
- FRASCO, L. (2009). *The Contingency of conservation: Changing methodology and theoretical issues in conserving ephemeral contemporary artworks special reference to installation art*. Pennsylvania: Visual Studies Department, University of Pennsylvania, Thesis Program.

Agradecimentos

Prof. Doutora Eduarda Vieira (orientadora); Doutor Engenheiro Luís Efrem Elias Casanovas e Prof. Doutora Ana Calvo Manuel (coorientadores); Isabel Friedli, Curadora do *Schaulager*; Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).



Maria Fernando Gomes
mariafernandogomes@gmail.com

Doutoranda em Conservação de Pintura na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto, Portugal. Tema de Dissertação: «*Conservação Preventiva: Condições de Reserva*». Bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Membro colaborador do CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Escola das Artes, Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa, na linha de investigação “Estudo e Conservação do Património Cultural”, na área temática de “Conservação de Bens Culturais”.

Licenciada em Arte, Conservação e Restauro, com especialização em Escultura e Talha, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto.



Eduarda Vieira
evieira@porto.ucp.pt

Doutorada em Conservação e Restauro do Património Histórico-Artístico pela Universidade Politécnica de Valência. Mestre em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico pela Universidade de Évora. Docente do Departamento de Arte, Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa- pólo regional do Porto. Coordenadora científica da área de Conservação de Bens Culturais do CITAR. Coordenadora do Doutoramento e do Mestrado em Conservação de Bens Culturais e da Pós Graduação em Conservação Preventiva da UCP.

Artículo enviado el 10/01/2013
Artículo aceptado el 23/05/2013