

A Exposição de Arquitectura Como Experiência Espacial

Rita Cruz Dourado

Universidade Técnica de Lisboa.

Resumo: As exposições são quase sempre exercícios de arquitectura, uma vez que articulam espaços, desenham percursos e constroem formas no espaço. No caso de uma exposição de arquitectura, esta é, simultaneamente, o objecto exposto e o veículo da exposição. Contudo, o objecto “real”, quase nunca está exposto e dificilmente é contextualizado, e muito menos experienciado.

“A Exposição de Arquitectura como Experiência Espacial” propõe uma reflexão sobre a exposição de arquitectura, através do método da instalação arquitectónica. Através da instalação, a exposição transforma-se em mecanismo de pesquisa experimental e permite vivenciar experiências que lidam com questões espaciais, recorrendo à construção de ambientes ou modelos de grande escala.

Com o presente trabalho, pretende-se compreender a génese e evolução desta tipologia de exposição que tem vindo a evoluir, para as novas espacialidades criadas pelos meios audiovisuais e de simulação virtual, desvalorizando os tradicionais meios de representação como desenhos, esboços, maquetas e fotografias.

Palavras-chave: *exposição de arquitectura, arquitectura de exposições, experiência espacial, instalação arquitectónica, arquitectura efémera.*

Abstract: *Generally, exhibitions are architectural exercises, once they articulate spaces, draw the ways and create forms in space. In the case of an architecture exhibition, this is, at the same time, the object exhibited and the exhibition vehicle. However, the “real” object is almost never in exhibition and it’s very difficult to contextualize or to be experienced.*

“The Architecture Exhibition as Spatial Experience” proposes a reflection about exhibiting architecture, through the architectural installation method. Through the architectural installation, exhibition is transformed in a mechanism of experimental

research and leads to live experiments which deal with spatial issues, using large scale installations or full scale models.

With this article, we pretend do understand the genesis and the evolution of this exhibition typology which has evolved to the new spatiality created by the audio visual media and virtual simulation, devaluing traditional means of representation, like technical drawings, sketches, models and photos.

Keywords: *architecture exhibition, exhibition architecture, spatial experience, architectural installation, ephemeral architecture.*

Introdução

Devido à sua escala, à sua interdependência de uma função e de um contexto, a arquitectura é mostrada sob a forma de representações de objectos arquitectónicos ausentes, o que faz com que a “exposição de arquitectura” se torne num evento iminentemente visual. Numa exposição de arquitectura procura-se, na maioria dos casos, substituir a experiência de visitar o objecto arquitectónico “real”, ou então exibir o seu processo de concepção, através de representações de objectos construídos ou imaginados, ficando em falta a experiência física da arquitectura. A persistência de um modelo expositivo que recorre a esboços, desenhos técnicos e maquetas, produzidas durante o processo de concepção, mostradas a par com fotografias do objecto construído, resulta em apresentações de imagens que apresentam a arquitectura ao espectador, quase sempre, de uma forma incompleta. Por outro lado, existem actualmente novas estratégias curatoriais, nomeadamente do escritor e curador de arquitectura Carson Chan (responsável pela galeria de arte e arquitectura Programa, em Berlim) em que a predominância da visão perde espaço para dar nova ênfase ao movimento e à interacção física com o espectador. Esta mudança de paradigma aponta como solução a libertação dos tradicionais processo de representação, materializando ideias de arquitectura, em “determinados momentos arquitectónicos que possam ter expressão dentro dos limites dos espaços expositivos” (Chan, 2010). Contudo, esta solução reduz a compreensão da arquitectura à interpretação de manifestações sensoriais.

Devido a esta ambiguidade, entre a representação e a sua negação, indefinição de conceitos e falta de estratégias operativas, a exposição de arquitectura é ainda uma área da prática da arquitectura evitada pela maioria dos críticos (Ursprung, 2003: 23).

Para Hani Rashid, a exposição de arquitectura constitui uma oportunidade única para o arquitecto oferecer ao visitante uma nova espacialidade, que pode ser transmitida e experienciada e, neste caso, o objecto exposto pode ser a própria estrutura da exposição. Através da construção destas experiências espaciais, forma e conteúdo “tornam-se inextrincáveis e podem criar-se intervenções únicas, muito para além da função didáctica ou da transmissão de conhecimentos” (2001: 34). Mais do que a apresentação de artefactos de um processo, procura-se, a experimentação da escala, que escapa aos constrangimentos das maquetas e dos desenhos técnicos. Mais do que procurar uma simulação, ou representação de um objecto construído, esta tipologia de exposição procura ser uma entidade espacial, afastada da transmissão de imagens de arquitectura.

O MoMA, em Nova Iorque, foi pioneiro no reconhecimento da importância de incluir a arquitectura nos seus programas, com a Exposição Internacional de 1932, comissariada por Philip Johnson e Henri-Russell Hitchcock. Este facto, e particularmente esta exposição, influenciaram o modo como as exposições de arquitectura são concebidas, ainda hoje, nos museus ou galerias e à imagem de uma exposição de objectos de arte (Lootsma, 2001: 17).

A partir do caso da exposição do MoMA, Jayne Merkel introduz-nos a questão do que significa colocar uma obra de arquitectura num museu de arte contemporânea que, ao longo de quase 80 anos, tem apresentado diversas exposições de arquitectura e, conseqüentemente, se tem afirmado como “o mais influente árbitro do gosto arquitectónico da América” (Merkel, 2003: 59). Desde a sua abertura, em 1929, que o MoMA tem vindo a mostrar arquitectura, a par com pintura e escultura, conferindo-lhe o estatuto de obra de arte. Simultaneamente, são validados os seus autores, que passam a funcionar como referência para a produção arquitectónica contemporânea.

As exposições de arquitectura tornaram-se actos críticos, meios de “reprodução”, no sentido que lhe foi dado por Beatriz Colomina, através do qual “a arquitectura é revelada, interpretada e publicitada” (Colomina, 1988). Cada uma das exposições que o MoMA dedicou a um novo grupo ou movimento, “foi interpretada como um sinal de reconhecimento oficial que confirmava a significação do dito movimento” (Ibelings, 1998: 55).

Quando o trabalho do arquitecto é transportado para o museu, separado do seu contexto, aproxima-se do estatuto de obra de arte, negligenciando que a essência do trabalho de arquitectura é totalmente diferente. Assim que a arquitectura

entrou no museu, como meio de coleccionar e de expôr trabalhos, perdeu-se a sua relação espacial e os “projectos de arquitectura foram submetidos às convenções da exposição de arte” (Urbach, 2010: 13), em que é sublimada a associação do indivíduo à sua criação.

Génese e evolução das instalações arquitectónicas

Procuramos aqui fazer uma abordagem que, de forma mais ou menos directa, nos conduza aos predecessores das instalações arquitectónicas contemporâneas. A noção de “instalação arquitectónica” é aqui utilizada como forma específica de experimentação no campo da arquitectura, distinta da noção de instalação de artes plásticas. Embora tenha todas as características comuns à instalação de arte, como espacialidade, relação com o observador, site-specificity e temporalidade, incorpora também a prática da experimentação que, não tendo um propósito estritamente utilitário, procura soluções para situações relacionadas com o uso e com o utilizador.

São aqui convocados momentos em que a instalação arquitectónica assume um sentido de experimentação, desde as instalações teatrais do Renascimento, às manifestações artísticas das vanguardas russas.

As construções cénicas do Renascimento, efémeras por natureza, foram precursoras dos “laboratórios experimentais de arquitectura” (Kossak, 2009: 121), uma vez que permitiram testar ideias arquitectónicas à escala real, em materiais de perecíveis e de baixo custo. Constituíram oportunidades únicas para a realização de novas abordagens espaciais, com nova carga decorativa, em eventos de efémeros, como um casamento real, o aniversário de um príncipe ou a entrada de um Papa numa cidade (Colomina, 2007: 151).

Inicia-se aí, a partir do séc. XVI, uma relação entre arquitectura e cenário, que virá a tornar-se campo privilegiado para a experimentação e desenvolvimento da arquitectura. Um dos primeiros exemplos da noção moderna de instalação de arquitectura é a instalação cénica do Teatro Olímpico de Vicenza (1584), de Andrea Palladio, que cria a ilusão da cidade dentro do palco, através do uso dramático da perspectiva.

O Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, pavilhão flutuante na Bienal de Veneza de 1980, reinventou os teatros renascentistas de Veneza e tornou-se um ícone da arquitectura efémera e de evento, transformando a cidade num imenso espaço cénico.

Todo o período Barroco continua a explorar esta ideia de transformação de espaço interior, ou mesmo urbano, através da simulação e da multiplicidade cenográfica. A perspectiva barroca manifestou-se em primeiro lugar no espaço cénico dos teatros e, não por acaso, arquitectos de grandes intervenções urbanas, como Bernini, ou Servandoni, eram também cenógrafos (Lewis Mumford, como citado por Kossak, 2009: 127).

A partir da modernidade abre-se um universo de novas experiências como o Prounenraum, de El Lissitzky, concebido para a Grande Exposição de Arte de Berlim de 1923. Lissitzky concebe um espaço como instalação, em que arte e arquitectura se confundem, e promove uma mudança na atitude do espectador, que deixa de estar diante da obra, para passar a estar envolvido por ela. Frederick Kiesler procura também a imersão do público nas suas instalações cenográficas, como o Space Stage, concebido para a International Exhibition of New Theatre Equipment, em Viena, contrariando a clássica separação entre palco e audiência. Para além desta mudança de atitude do espectador, Marcel Duchamp introduz uma mudança de paradigma, na relação da obra de arte com o museu, ao seleccionar objectos comuns e validá-los como obra de arte ready-made, ao expô-los em museus e galerias, tal como fazem hoje os curadores, ao seleccionar, relacionar e expor obras de outros autores, sendo essa a “sua obra”. Para além disso, questiona a própria condição do museu quando cria a *boite-em-valise*, uma mala que contém um mini-museu autobiográfico, musealizando miniaturas de reproduções de obras que ele próprio selecciona (Storrie, 2007: 57)

Segundo Sylvia Lavin (2010), os curadores de exposições são hoje uma espécie de “*metteurs en scène*” de situações, nas quais o ambiente físico e as experiências criadas se tornam “a obra” (Lavin, 2010: 7). Assiste-se também a uma mudança de estatuto do curador, que deixa de estar associado apenas à conservação do trabalho de outros, para ser alguém que produz obra.

Este estatuto de “trabalhador cultural” (Lavin, 2010: 7) do curador, é ainda recente no âmbito da arquitectura, mas tem-se vindo a afirmar como uma nova actividade, uma espécie de “meta-actividade”. Neste sentido, importa reflectir se a convergência entre a arquitectura e a sua exposição levanta questões ou gera efeitos, que não são produzidos na convergência entre arte e a sua exposição.

O pavilhão que Mies van der Rohe apresenta na Expo’ 29, em Barcelona, que se transformou numa referência fundamental da Arquitectura Moderna, é ele próprio o objecto em exposição e explora materialmente essa questão. A partir da Expo’ 1958, de Bruxelas, os pavilhões tentam oferecer aos visitantes novas

experiências sensoriais, como foi o caso do pavilhão Philips, o Poème électronique de Le Corbusier e Iannis Xenakis.

Em Moscovo, na Expo'59, Charles e Ray Eames exploram a experiência dos ambientes multimedia, com a instalação Glimpses of America, através da projecção simultânea de imagens, em diversos ecrãs. Os ecrãs, suspensos no tecto do pavilhão, concebido pelo arquitecto Buckminster Fuller, definem um espaço dentro do espaço e situam a instalação como um lugar de ocupação virtual, que, segundo Colomina, faz dos Eames arquitectos precursores de um novo tipo de espaço, “afastado de uma visão fixa do mundo” (Colomina, 2001: p11).

Esta estratégia é ampliada por Buckminster Fuller na Expo' 67, em Montreal, com a construção de uma imensa estrutura geodésica, que viria a tipificar um novo género de instalação, um modelo à escala real de uma visão utópica de urbanismo. A ideia de “cápsula”, de “espaço insuflável” é, a partir da experiência de Buckminster Fuller, uma forte recorrência da década de 70.

As décadas de 60 e 70, foram palco de inúmeras intervenções em espaço público, de uma nova geração de artistas e arquitectos, interessados com a interacção do público, com a noção de percepção, performance e experiência (Kossak, 2009: 124). Veja-se, como exemplo, os trabalhos do grupo Archigram; as experiências dos Coop Himmelblau, nas ruas de Viena, ou ainda a instalação Oasis 7, para a Documenta de Kassel, de Haus-Rucker-Co.

Exposição de arquitectura como experiência espacial

Ao contrário da relação das artes plásticas com o seu contentor, o museu de arquitectura não contém, nem consegue exhibir “a arquitectura”, e segundo Eve Blau, talvez seja este o maior paradoxo do conceito de “museu de arquitectura” (Blau, 2010: 20). Paradoxal é, também, o facto de a exposição de arquitectura depender de documentação, que regista sobretudo o resultado das fases de concepção e de produção, desviando o interesse do objecto final para a sua conceptualização.

Para Feireiss, director do Netherlands Architecture Institute (NAi) entre 1996 e 2001, uma exposição de arquitectura “não deve ser substituto da realidade do objecto construído, mas antes colocar a arquitectura num contexto diferente, o que requer acima de tudo um equilíbrio inteligente entre informação e entretenimento, com recurso a experiências sensoriais” (Feireiss, 2001: 10). Contudo, uma exposição de arquitectura, devido à sua condição efémera e transitória, é também uma “realidade substituta” (Podrecca, 2001: 54), pois retira os objectos dos seus lugares, das suas referências para criar uma outra narrativa.

Ao evidenciar o processo de concepção, a exposição de arquitectura, esbate a distância entre a obra e o seu autor, que deriva da prática museológica. E é essa distância, existente naturalmente no objecto arquitectónico, que abre o trabalho do autor à experiência e à construção interactiva de significado com os seus utilizadores (Podrecca, 2001: 21).

Kazuyo Sejima, comissária da Bienal de Veneza de Arquitectura, em 2010, investiu sobretudo na experimentação, e procurou um retorno a esta distância entre obra e autor, passando pelo “uso do espaço como meio para expressar conceitos” (Blau, 2010: 21). Muitas das intervenções da Bienal criaram ambientes imersivos, nos quais o trabalho se caracterizava pela interactividade com o visitante e em que o trabalho quase nunca era um objecto estável. Cada participante da Bienal era o seu próprio curador e as intervenções foram feitas numa colaboração dinâmica e interdisciplinar, numa espécie de obra colectiva que incluiu também a participação dos visitantes.

A intervenção que Sejima escolheu para representar o seu trabalho na Bienal, questiona profundamente a tradicional prática curatorial da mostra de arquitectura e reinventa uma prática expositiva, com base numa arquitectura experimental, no sentido de método experimental de investigação e capaz de gerar conhecimento. Não passa por uma instalação imersiva site-specific, mas antes uma maquete de grandes dimensões, à qual é associada um filme que monitoriza, em “tempo real” e em “espaço real”, uma experiência curatorial do atelier SANAA, que decorre na ilha de Inujima, no Japão (Inujima Art Project).

Desde finais dos anos 80, que parte do trabalho dos arquitectos Herzog & De Meuron é dedicada à exposição de arquitectura, vista como campo de trabalho para novas experiências, não sobre documentação de uma obra construída, mas antes sobre “a exposição de arquitectura”, como actividade independente.

A eficácia didáctica da exposição que apresenta de forma tradicional desenhos de concepção, ou outro material do trabalho arquitectónico, é posta em causa por Jacques Herzog, uma vez que “as pessoas pensam que conseguem acompanhar o processo, do esquisso à fotografia final da obra construída, mas na realidade nada é realmente compreendido, o que acontece é que os registos de uma realidade arquitectónica foram colocados juntos” (Herzog, como citado em Ursprung, 2003: 21). Para Herzog & De Meuron, expor arquitectura não passa sequer pelo recurso à forma de instalação arquitectónica, mas antes e apenas pela actividade “exposição de arquitectura”, que procura, sobretudo, envolver os visitantes em experiências a que, de outra forma, não teriam acesso.

A solução que apresentam, para sistemas alternativos de representação, surge tanto na exposição, como na forma como esta opera, procurando constantemente novos registos. Em todos os casos, questionam a possibilidade de criar um lugar no espaço expositivo, que seja uma realidade e que, simultaneamente, consiga reflectir a realidade do objecto que está a documentar (Jacques Herzog, como citado por Ursprung, 2003:34).

Com Philip Ursprung, curador da exposição *Archaeology of the Mind*, Herzog & De Meuron, colectam fragmentos de desenhos, amostras, maquetas, diversos objectos e fotografias, apresentados de acordo com critérios formais e morfológicos, induzindo relações, sem textos de apoio, sem desenhos técnicos e sem imagens documentais. Desta forma, é criada uma relação objecto-espectador através da materialidade, escala e representação, em que cada um é convidado a descobrir significados e a construir uma narrativa.

Desde 1996, que o NAI, ocupando um espaço expositivo de 1000 m², com nove metros de altura, tem sido responsável, por uma série de exposições de arquitectura que têm procurado, de forma pioneira, o desenvolvimento de novas estratégias e métodos de apresentação de arquitectura.

Em 1997, a exposição *Beyond the Wall*, 26.36º, de Daniel Libeskind, comissariada por Feireiss, construiu um edifício dentro do recinto de exposição, um labirinto de painéis metálicos inclinados, que interferia fisicamente com o visitante, e com a sua relação com o espaço. A estranheza e o impacto da instalação sensibilizavam o visitante a explorar e a interessar-se pelas questões espaciais, com base na sua própria experiência física. Enquanto observa desenhos e maquetas, o público é induzido a experienciar uma “diferente ligação entre abstracção e experiência, entre espaço e estrutura” (Libeskind, 2001: 69).

Também o atelier holandês UNStudio (Ben van Berkel e Caroline Bos) tem vindo a experimentar a tipologia das instalações, como *The Changing Room* (Bienal de Veneza, 2008) ou *Youturn* (Bienal de São Paulo, 2010).

Uma outra abordagem, deste tipo de experiência espacial, é o programa do pavilhão de Verão da London's Serpentine Gallery, em Londres, concebido por Julia Peyton-Jones. Anualmente é convocado um arquitecto simultaneamente “estrela” e estreante, uma vez que deverá ser reconhecido internacionalmente, mas não ter obra construída no Reino Unido, para produzir o efémero Serpentine Summer Pavilion. O programa do Serpentine Summer Pavilion representa uma

oportunidade para os arquitectos produzirem uma estrutura experimental e transitória, um objecto arquitectónico que tem funcionado como exposição de arquitectura e que serve de “barómetro”, à arquitectura da última década.

Do mesmo modo que o trabalho dos artistas plásticos se tem vindo a aproximar das fronteiras da arquitectura, como é o caso do escultor Olafur Eliasson, autor do pavilhão da Serpentine Gallery de 2008, ou do artista “quase-arquitecto” Vito Acconci, cujas intervenções já se estendem ao nível do desenho urbano, a instalação, utilizada por arquitectos, também tem vindo a diluir as fronteiras arte e construção (Rashid, 2001: 34). Vito Acconci utiliza a instalação como oportunidade para testar experiências espaciais, que têm vindo a evoluir para estruturas habitáveis, já na esfera da arquitectura, como é o caso da Mur Island Bridge, em Graz (Austria), com programa e um uso associado. O trabalho de Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio é um exemplo dessa aproximação e fusão interdisciplinar, na diluição de fronteira entre instalação de arte ou intervenção arquitectónica e nas suas obras de arquitectura incorporam as interferências e resultados que testam com as instalações.

Também os Asymptote Architecture (Hani Rashid e Lise Anne-Couture) utilizam a instalação como forma de conseguir que a arquitectura transporte o visitante para outro espaço, ou seja, aquilo que as representações e imagens não conseguem fazer. Com as estruturas FluxSpace 2.0 (Bienal de Veneza, 2000), e FluxSpace 3.0 (XI Documenta de Kassel, em 2002), estruturas arquitectónicas interactivas, constroem modelos espaciais virtuais que desafiam a definição de espaço “real” e em que importa mais compreender o movimento das novas espacialidades criadas do que a diferença entre espaço físico e espaço virtual.

Jonathan Hale e Holger Schnädelbach levam ao limite esta ideia de experiência espacial. Com projecto Moving City associam a experiência de espaços arquitectónicos reais, à mediação curatorial através do uso de tecnologias móveis e interactivas como os PDA's (Hale & Schnädelbach, 2009: 51). Esta experiência transporta a exposição de arquitectura para as ruas, e constrói passeios interactivos, auto-guiados, no espaço real da cidade. A utilização do PDA permite cruzar, em simultâneo, a experiência física da arquitectura “real”, sem recurso a representações, com o material explanativo e interpretativo, organizado e contextualizado de acordo com o programa curatorial previsto.

Conclusões

A exposição quase nunca é capaz de evocar ao espectador a experiência de visitar o objecto construído. Quando o consegue, através de diversas técnicas, fá-lo pela sobreposição de várias experiências avulsas e distintas (Lootsma, 2001, p.16), que o espectador, mais ou menos emancipado, reconstrói mentalmente.

Todo o processo, em que o espectador recria a imagem do objecto construído, se assemelha ao próprio processo de concepção desse mesmo objecto, factor que acrescenta ainda maior complexidade ao acto de conceber uma exposição de arquitectura. Também durante o processo de concepção, se recorre a desenhos, modelos tridimensionais, textos, e outros elementos que convergem para a criação de uma imagem do objecto a construir.

No processo de concepção, contudo, são bem claros os códigos e sua decifragem, sobretudo porque os intervenientes estão familiarizados com a abstracção do desenho ou das maquetas, e porque é mais evidente a capacidade de interpretar a representação. A relação sujeito-objecto é mais clara e eficaz quando o público-alvo é especializado, e capaz de interpretar qualquer representação de uma narrativa apresentada.

Por outro lado, para o público não especializado, aspectos implícitos nas representações, mas de reconhecimento menos superficial, não são facilmente decifrados, o que faz com que uma mostra de desenhos, maquetas e fotografias funcione apenas como uma boa forma de ilustração.

Contrariamente à ideia de exposição de arquitectura, encarada como meio de trazer a público o resultado de um trabalho, ou os artefactos que levaram a esse resultado, discute-se aqui a exposição de arquitectura como parte integrante da produção arquitectónica, ou, no sentido que lhe é dado por Florian Kossak, a ideia de exposição de arquitectura como “forma de laboratório” (2009: 117). A exposição “laboratório” é aqui entendida como uma extensão da prática da arquitectura, conduzida e criada por arquitectos, tendo como objectivo a pesquisa e desenvolvimento de novas experiências.

A exposição de arquitectura, operando consciente das suas limitações, pode superar e renegociar de forma crítica as convenções disciplinares. Deste modo, paralelamente aos tradicionais papéis que lhe são associados, de mostrar, documentar e validar trabalhos e arquitectos, pode actuar com autonomia, como ferramenta estratégica para a conceptualização da arquitectura (Scott, 2010, p.69).

Mais do que tentar mostrar a arquitectura, com toda a sua complexidade, importa prosseguir a especulação da dimensão experimental, inerente à prática da arquitectura, em sincronia com os novos desafios da contemporaneidade, da heterogeneidade, da mudança, hibridização, globalização e mobilidade de usos e de espaços, que se reflectem na prática da exposição.

Referencias Bibliográficas.

Blau, E. (2010). Curating architecture with architecture. *Log 20: curating architecture*, pp. 19-18.

Chan, C. (17 de September de 2010). Show, don't tell. Obtido em 03 de January de 2010, de www.domusweb.it: <http://www.domusweb.it/en/architecture/exhibiting-architecture-show-dont-tell/>

Colomina, B. (1988). Introduction: On architecture, production and reproduction. In J. Oackman, *Architecturereproduction*. New York: Princeton Architectural Press.

Colomina, B. (2001). The Eamese's images: the Eamese's architecture. Grey Room 02. MIT Press. Obtido em 02 de 10 de 2011, de www.jstor.org: [www:<URL:http://www.jstor.org/pss/1262540](http://www.jstor.org/pss/1262540)

Colomina, B. (2007). Pavilions of the future. In E. Ebersberger, & D. Zyman, *Your black horizon art pavilion: Olafur Eliasson and David Adjaye* (pp. 151-155). Köln: Verlag der Buchhandlung.

Colomina, B. (s.d.). Pavilions of the future. In E. Ebersberger, & Zyman,D., *Your black horizon art pavilion: Olafur Eliasson and David Adjaye*.

Feireiss, K. (2001). It's not about art. In K. Feireiss, *The art of architecture exhibitions*. Rotterdam: NAI Publishers.

Forster, K. (2010). Show me: arguments for architecture of display. *Log 20: curating architecture*, pp. 55-64.

Hale, J., & Schnädebach, H. (2009). Moving city: curating architecture on site. In S. Chaplin, & A. Stara, *Curating architecture and the city* (pp. 51-61). London: Routledge.

Ibelings, H. (1998). *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili.

Kossak, F. (2009). Exhibition architecture: the installation as laboratory for emerging architecture. In S. Chaplin, & A. Stara, *Curating architecture and the city*

(pp. 117-128). London: Routledge.

Lavin, S. (2010). Showing work. Log 20: curating architecture, pp. 5-10.

Libeskind, D. (2001). Beyond the wall, 26.36°. In K. Feireiss, The art of architecture exhibitions (pp. 66-73). Rotterdam: NAI Publishers.

Lootsma, B. (2001). Forgotten worlds, possible worlds. In K. Feireiss, The art of architecture exhibitions (pp. 16-24). Rotterdam: NAI Publishers.

Merkel, J. (May/ June, Vol.73, nº3 de 2003). Curating architecture. AD Architectural Design, pp. 59-68.

Podrecca, B. (2001). The exhibition. a substitute reality. In K. Feireiss, The art of architecture exhibition (pp. 54-57). Rotterdam: NAI Publisher.

Rashid, H. (2001). Installing space. In K. Feireiss, The art of architecture exhibitions (pp. 34-41). Rotterdam: NAI Publisher.

Scott, F. (2010). Operating platforms. Log 20: curating architecture, pp. 65-69.

Storrie, C. (2007). The delirious museum: a journey from the Louvre to Las Vegas (3ªEd.). London: I.B.Tauris.

Urbach, H. (2010). Exhibition as atmosphere. Log 20: curating architecture, pp. 11-18.

Ursprung, P. (2003). Herzog & De Meuron: natural history. s/l: Lars Mullers Publishers.