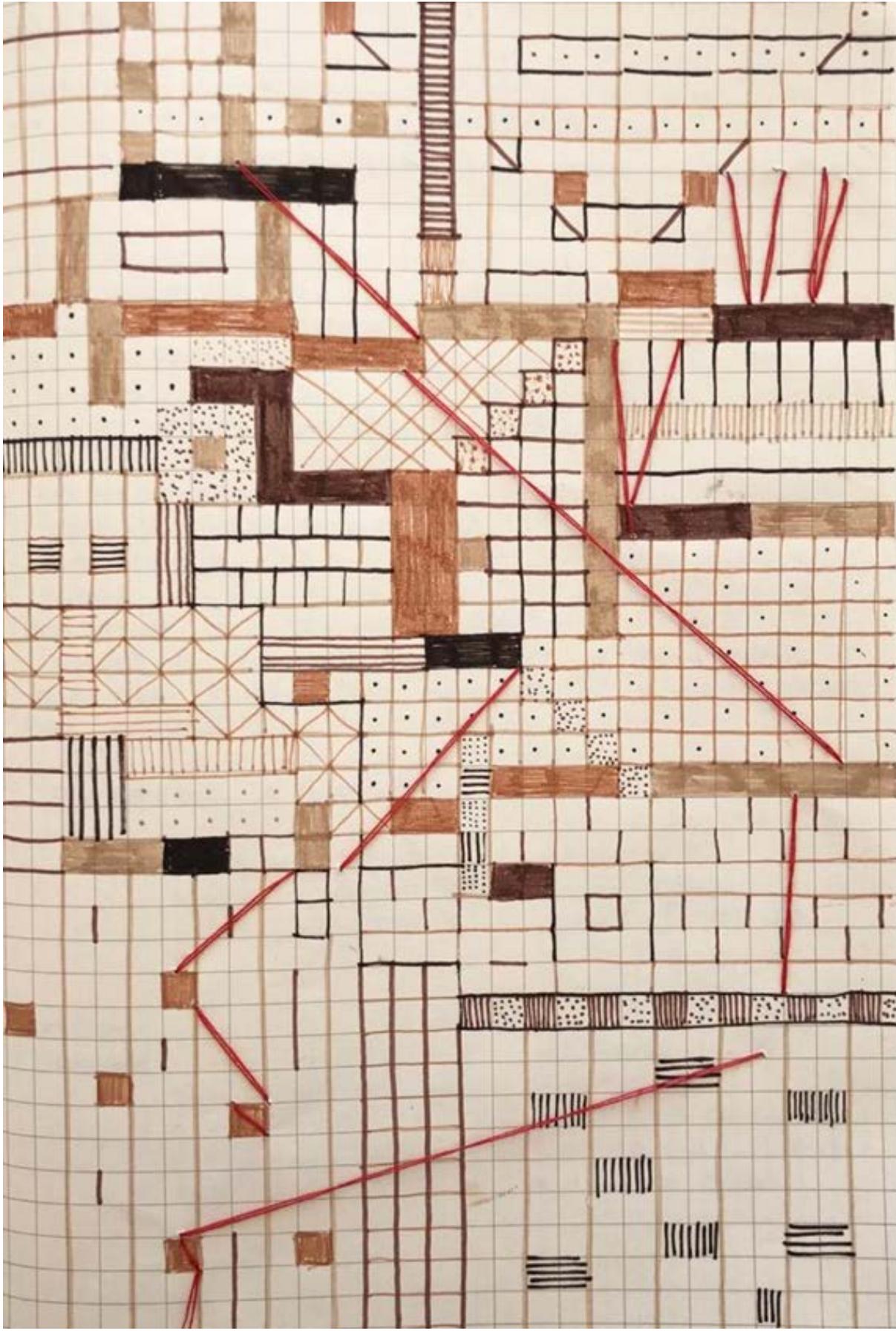


ENSAIO SOBRE O MUSEU CONTEMPORÂNEO: TEORIA E PRÁTICA



**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**ENSAIO SOBRE O MUSEU  
CONTEMPORÂNEO: TEORIA E PRÁTICA**

**Aluna:** Teresa Vicini Lodi  
**Orientadora:** Patrícia Pereira Martins

**SÃO PAULO  
JUNHO, 2021**

## AGRADECIMENTOS

Escrever sobre a finalização de uma etapa da nossa vida é também fazer uma retrospectiva de tudo que nos trouxe até o momento atual. No meu caso, sou alguém que teve a oportunidade de crescer com uma tia artista plástica, Magda Vicini, e que por isso pôde estar em contato com o universo da arte desde muito pequena. Nunca esqueci, por exemplo, da primeira vez em que visitei o MASP, para ver uma exposição do Vik Muniz, em 2009, e jamais imaginaria, na época, a influência que esse momento teria no rumo do que construí nesses últimos cinco anos de faculdade.

Durante esse tempo, pude sentir o que é ter saudade de casa e já até pensei em desistir, mas sempre tive o maior amor e apoio dos meus pais, Ivânia e Victor, que me ajudaram de todas as formas possíveis, não apenas nesse ciclo, mas em todos os outros em minha vida.

Dentro da Universidade, construí amizades que me agregaram conhecimento, valores e momentos importantes não apenas no ambiente acadêmico, mas principalmente fora dele e que hoje são como minha família. Tive professoras e professores que se tornaram exemplos para a profissional que procuro ser e que me ensinaram a olhar para a Arquitetura de uma maneira que nunca pude imaginar – despertando uma sensibilidade que vai além da prática profissional, abrangendo tudo ao meu redor.

Resta-me apenas agradecer imensamente essa energia tão pura, tão perfeita e abundante que rege o universo e que me permitiu viver tudo que vivi, conhecer todos que conheci e que vem me proporcionando as memórias e experiências que me fazem ser quem sou hoje.

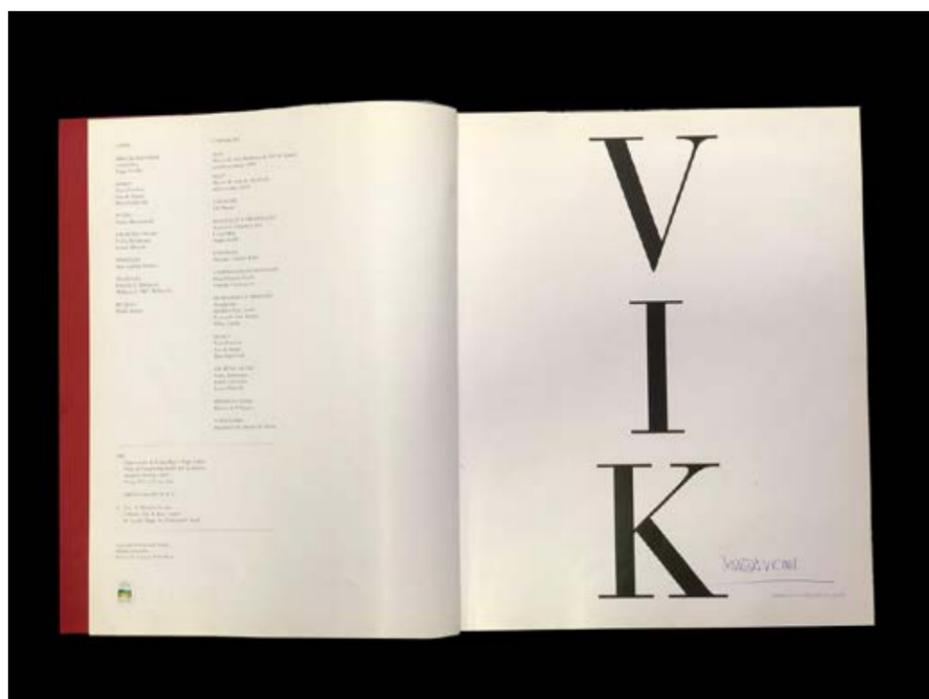


Figura 1: Catálogo da Exposição do Vik Muniz no MASP, 2009. Fonte: arquivo pessoal

## RESUMO

Esta monografia tem por objetivo construir uma narrativa pessoal e crítica acerca de questões relacionadas à concepção de espaços museológicos, começando por uma breve retrospectiva histórica e analisando teorias e projetos de museus construídos no século XXI.

Entende-se que o museu tem papel importante na sociedade há centenas de anos, assumindo cada vez mais o papel fomentador de importantes questões culturais contemporâneas e sendo palco não apenas para manifestações e expressões artísticas, mas, também, para a construção de memórias coletivas.

Palavras-Chave: museus contemporâneos; arquitetura e cultura contemporânea; narrativa pessoal.

# S U M Á R I O

## **01** INTRODUÇÃO **p. 20**

## **02** UMA RETROSPECTIVA: O MUSEU NA HISTÓRIA **p. 34**

- 2.1 Da Grécia às Vanguardas Históricas
- 2.2 O Cubo Branco
- 2.3 O Papel do Curador
- 2.4 Os anos 50, 60 e 70 até hoje

## **03** O MUSEU CONTEMPORÂNEO: A VISÃO DE REM KOOLHAAS **p. 58**

- 3.1 Livro "Museum: Content"
- 3.2 Exemplos Projetuais
- 3.2.1 Concurso Moma Charette, 1997
- 3.2.2 Museu De Arte Contemporânea de Riga, 2006
- 3.2.3 V&A Boilerhouse Yard, 2010
- 3.2.4 Nai Schatkamer, 2011
- 3.2.5 KANAL, 2017
- 3.2.6 Fundação Prada, 2018

## **04** O MUSEU CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE TEÓRICA **p. 84**

- 4.1 Museu Contemporâneo e Sociedade
- 4.2 Museu Aberto
- 4.3 Museu Público versus Museu Privado
- 4.4 Mercado versus Criatividade
- 4.5 As diferentes propostas do museu contemporâneo
- 4.6 Museu Contemporâneo e sua relação com a Cidade

## **05** O MUSEU CONTEMPORÂNEO: ESTUDOS DE CASO **p. 110**

- 5.1 Fundação Iberê Camargo
- 5.2 Museu MAXXI
- 5.3 Museu Soumaya
- 5.4 Palais De Tokyo
- 5.5 Museu de Arte Contemporânea Garage
- 5.6 Museu The Broad
- 5.7 Museu Sumida Hokusai

## **06** O PROJETO **p. 168**

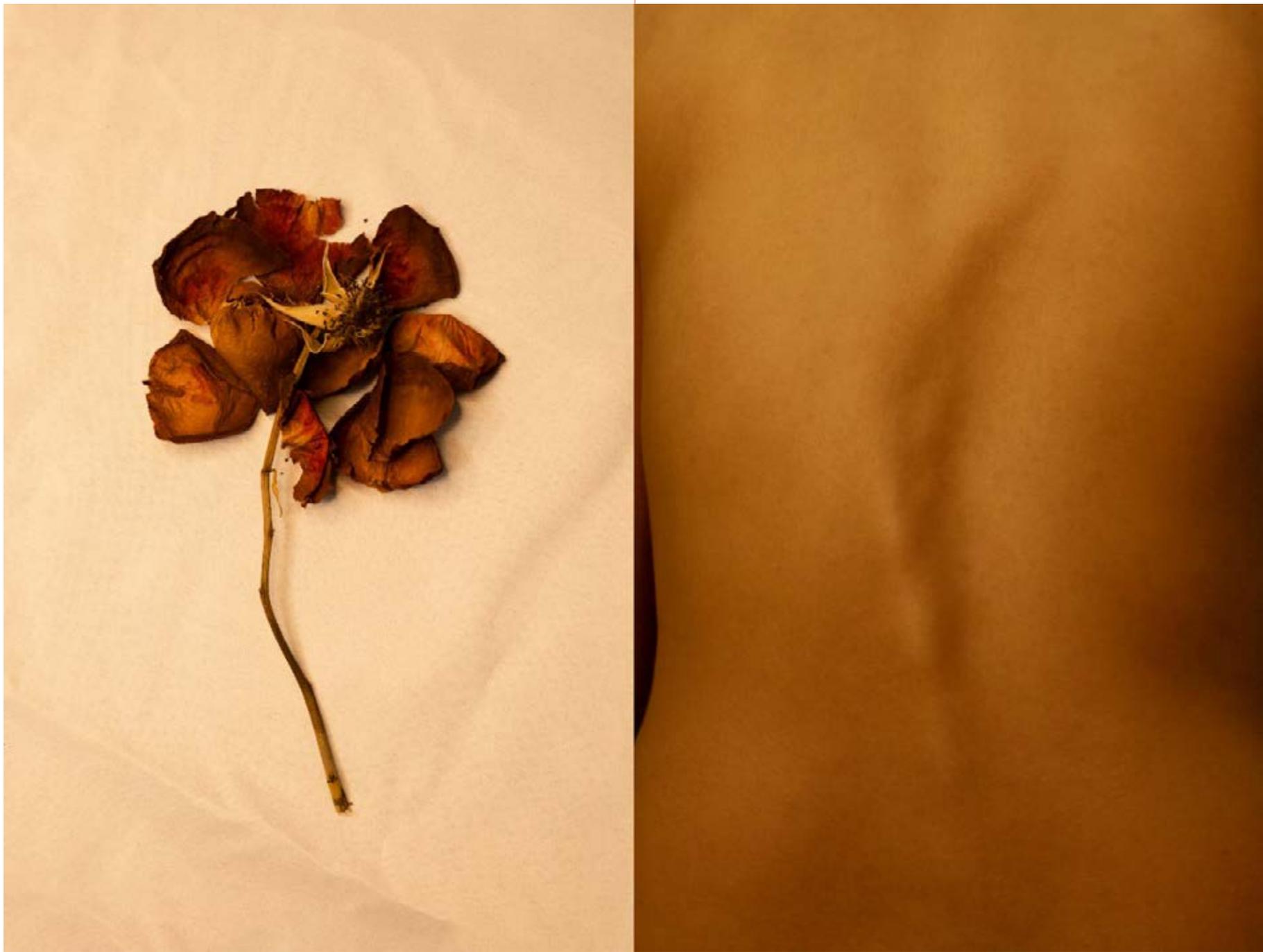
- 6.1 Trajetória
- 6.2 Localização
- 6.3 Projeto Conjunto
- 6.4 Projeto RÚM KE

## **07** CONCLUSÃO **p. 206**

## **08** REFERÊNCIAS **p. 212**

um ensaio sobre escoliose, 2021











# 01

## INTRODUÇÃO

A palavra “museu” tem sua origem no latim (museum), derivada do grego mouseion, e segundo reportagem do site Estadão (2017), significa “próprio das musas”, trazendo a ideia de um templo onde tais divindades da mitologia grega inspiravam todas as formas de arte. Pensando na contemporaneidade, podemos imaginar que tal templo seria uma junção entre produção artística, expografia, e cidade, todos organizados pelo e para o ser humano.

Os museus compartilham um papel importante na propagação da arte enquanto expressões e ideias de uma sociedade em um determinado período histórico. Entender o papel desses espaços no contemporâneo é de extrema importância, principalmente se levarmos em consideração que os mesmos têm se tornado cada vez mais lugares de crítica cultural, econômica, política e social. Mesmo tendo sua ideia criada a milhares de anos com as musas dos templos gregos, ainda em 2019 o Comitê Executivo do Conselho Internacional de Museus (ICOM), na sua 139ª sessão em Paris, não conseguiu alcançar uma definição satisfatória do conceito de “museu”. Apoiando-se em importantes debates, a conclusão que se explora até o presente momento é:

*Os museus estão democratizando espaços inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles possuem artefatos e espécimes em confiança para a sociedade, salvaguardar memórias diversas para as gerações futuras e garantir direitos iguais e acesso igual ao patrimônio para todas as pessoas. Museus não são para lucro. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para que diversas comunidades recolham, preservem, pesquisem, interpretem, exibam e aprimorem entendimentos do mundo, visando contribuir para a dignidade humana e a justiça social, igualdade global e bem-estar planetário (ICOM, 2019, s/p, tradução nossa).<sup>1</sup>*

O museu é, até hoje, um espaço estratégico, capaz de propor ideias, ditar temas, gerar discussões e pôr em foco problemáticas e polêmicas importantes para a sociedade, como a liberdade de expressão, identidades de gênero e sexualidade. Exemplo disso é a performance La Bête (“O Bicho”), do artista Wagner Schwartz, que integrou a mostra 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna (MAM), onde o artista interage nu com uma réplica de um dos Bichos da artista plástica Lygia Clark. Outro exemplo é a exposição Queermuseum no Santander Cultural em Porto Alegre, cancelada após críticas intensas a seu conteúdo considerado sexual. Acontecimentos como este são interessantes, pois põem em foco o debate a respeito do museu ser ou não um espaço de liberdade de expressão artística.

Outro exemplo é o Museu Móvel Molue, fundado por Emeka Udemba, onde a arte contemporânea anda sobre rodas. Com a intenção de unir comunidades e aproximar pessoas por meio de atividades, o museu explora individual e coletivamente a noção de troca criativa e síntese de ideias, evidenciando a experiência africana.

<sup>1</sup> Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing (ICOM, 2019, s/p).



Figura 2: Museu Móvel Molue de Arte Contemporânea de Emeka Udemba, dirigindo na praia em Cotonou, Benin, 2014. Fonte: Site Tate MuseumM, 2015, s/p

O presente trabalho pretende, portanto, entender o museu como fenômeno contemporâneo a partir de pontos chave de seu desenvolvimento teórico e prático, com base nos seguintes critérios:

- Retrospectiva histórica no Capítulo 2 – O Museu na História;
- Análise de alguns aspectos das obras culturais de Rem Koolhaas no Capítulo 3 – O Museu Contemporâneo: A Visão De Rem Koolhaas;
- Conceitos sobre os museus de arte contemporânea no Capítulo 4 – O Museu Contemporâneo: Uma Análise Teórica;
- Estudos de caso de museus contemporâneos no capítulo 5 – O Museu Contemporâneo: Estudos de caso.

As constelações, feitas no final de cada levantamento do capítulo 5, são uma representação abstrata e pessoal, representando o valor mais sensível e autêntico que o museu possui, e ainda, que elementos o caracterizam e o fazem ganhar relevância no

cenário contemporâneo.

Como fechamento dos agradecimentos e introdução de alguns capítulos encontram-se expostas obras de arte da artista plástica Magda Vicini e fotografias da artista e arquiteta Fernanda Corsini. O objetivo é fazer uma exposição dentro de uma monografia, fazendo dela um museu particular. O layout das páginas foi pensando especialmente para cada obra/fotografia.

Como já dito nos agradecimentos, o primeiro incentivo a olhar para a arte foi com a influência exercida pela minha tia, Magda Vicini. Na infância, estar em contato com ela no seu ateliê era sinônimo de alegria e o lugar da casa preferido, que trazia uma atmosfera quase mágica onde nada de ruim poderia acontecer. Hoje trazer suas obras para dentro desta monografia, é, além de uma homenagem, abrir um espaço para mostrar assuntos trazidos em suas obras e que são tão necessários, como questões étnicas, de questionamentos sobre a criação dos grupos econômicos, de fragmentação racionalista do

capital, de separação, e sobre o olhar para suas raízes e para as memórias do lugar de onde veio.

Com relação a fotógrafa Fernanda Corsini, sempre admirei muito seu trabalho, que, a meu ver, explora e testa com a fotografia diferentes técnicas e processos, trazendo experiências e vivências pessoais, além de também usar pintura, desenhos e textos para construir a narrativa de seus projetos fotográficos. A série de fotos apresentadas faz parte de um projeto que desenvolvo há 5 anos, para conscientizar as pessoas sobre a causa da escoliose, uma deformidade na coluna vertebral, da qual me trato há 9 anos. Nessa série, procuramos contar uma história, que em resumo, seria como a de uma flor, buscando sempre a luz em meio a dificuldades, e que, depois de tudo, floresce e liberta-se junto com sua escoliose.

A ideia de fazer uma parte da monografia ser como um museu particular, surgiu durante a pesquisa deste trabalho; da Iniciação Científica que estuda as exposições referenciais das vanguardas da primeira metade do século XX; com reflexões que puderam ser feitas com cursos livres realizados durante o TFG que abordavam a expografia e os museus e também com experiências pessoais de visitas à exposições. Compilando tudo isso, a intensão foi trazer para a monografia, uma pausa, um momento de admiração, de reflexão, de conhecer algo novo, muito do que o museu representa na minha vida.

degeneração humana, 1994



Solidão, 1991. Aquarela sobre papel. 0.5 x 0.7 m



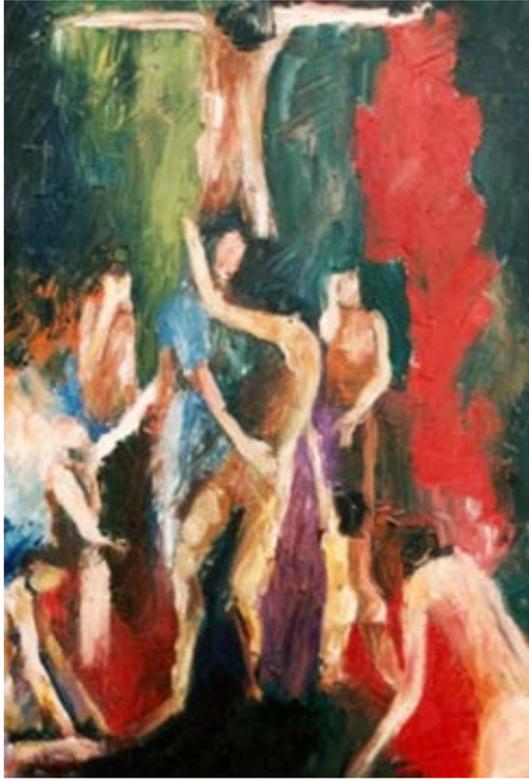
Nagasaki, 1991. Óleo sobre tela. 0.5 x 0.7 m



Há tempo, 1991. Óleo sobre tela. 0.46 x 0.61 m



Cidade, 1991. Óleo sobre tela. 0.5 x 0.8 m



Doenças, 1991. Óleo sobre tela. 0.56 x 0.61 m



Desespero, 1991. Óleo sobre tela. 0.5 x 0.7 m

# 02

## UMA RETROSPECTIVA: O MUSEU NA HISTÓRIA

Neste texto, propõe-se uma breve retrospectiva sobre a origem do museu como espaço específico para a arte e como seu espaço vem sofrendo modificações em função das transformações desta.

- 2.1 Da Grécia às Vanguardas Históricas
- 2.2 O Cubo Branco
- 2.3 O Papel do Curador
- 2.4 Os anos 50, 60 e 70 até hoje

## 2.1 Da Grécia às Vanguardas Históricas

Conforme explorado na Introdução, museu é um termo derivado da palavra grega mouséion, que significa casa das musas. As musas eram filhas de duas divindades, Zeus e Mnemosine (deusa da memória), sendo, portanto, portadoras da memória e da criação. Estas musas eram nove irmãs e cada uma tinha o dom de uma arte específica.

Segundo Maria Violeta Polo (2006, p.17) “no século V a.C., uma das alas dos Propileus da Acrópole de Atenas era chamada de pinakothéke, onde eram reunidas as pinturas de Polignoto, de Tasos e outros artistas”. A autora também comenta que essas coleções cresceram muito durante as invasões romanas, no século III a.C, trazendo a necessidade de se construir anexos nos templos e distribuir os objetos de arte ao longo dos corredores dos edifícios públicos.



Figura 3: Ruínas da Acrópole de Atenas. Fonte: Site Archdaily, 2017, s/p.

Já na Idade Média, personalidades como o Imperador Carlos Magno, colecionaram peças de arte com a intenção de acumular tesouros e raridades vindas de diversas partes do mundo (ROJAS, 1979 apud POLO, 2006). Essas peças ocupavam paredes inteiras de gabinetes, jardins e corredores em seus palácios, hoje denominados gabinetes de curiosidades, sendo exibidas apenas para convidados, os quais, por sua vez, eram proibidos pela Igreja Católica de tocá-las, criando um encantamento ainda maior sobre tais tesouros (SUANO, 1986 apud POLO, 2006).



Figura 4: Gabinete de Curiosidades do Naturalista Ferrante Imperato, em Nápoles. Fonte: Site Medium, 2016, s/p.

Segundo o site Enciclopédia Itaú Cultural (2021, s/p) “o uso de um espaço designado como galeria para conservar obras de arte se difunde em fins do século XVI, conhecendo amplo desenvolvimento nos séculos posteriores”, a exemplo do Palácio de Uffizi (1581), em Florença. Também é importante destacar que, o primeiro museu que se tem notícia é fundado quando o antiquário Elias Ashmole (1617-1692) doa suas coleções para a Universidade de Oxford, surgindo assim, o Ashmolean Museum de Oxford em 1683.

Já em meados do século XVIII surgem propostas de espaços para exposição com os salões parisienses, cujo um interesse exclusivo era o de mercantilizar obras para grandes compradores. Os artistas e o público eram apenas uma peça manipulável desse sistema, como aponta Sonia Salcedo del Castillo, arquiteta, cenógrafa e artista, no livro Cenário da Arquitetura da Arte, 2008.



Figura 5: Salão Parisiense do século XVII. Fonte: Salcedo, 2008.

No século XIX, para divulgar os produtos industriais e os avanços tecnológicos dos países, começaram a surgir as grandes exposições, como a Exposição Universal de Paris, em 1855, e o Salão Parisiense, em 1859. Baudelaire (1821-1867), crítico francês, afirma, segundo Castillo (2008), que a influência da industrialização na concepção dos espaços e montagens, assim como na percepção e fruição dos objetos, foi expressiva e compara essas exposições com a sensação de estar perdido em uma floresta de novidades. Ainda segundo a autora, parafraseando Walter Benjamin, a partir da reprodutibilidade técnica, as exposições transformaram-se em verdadeiras alegorias para a imagem burguesa de massa (BENJAMIN apud CASTILLO, 2008). Tal situação deixava muitos artistas insatisfeitos, pois expor em um conjunto desordenado de obras e produtos não era condizente com suas ideologias e intenções artísticas.



Figura 6: Galeria das Máquinas. Feira Universal de Paris, 1889. Fonte: Site Archdaily, 2018, 5/p.

Em contrapartida ao contexto industrial, tais artistas desenvolveram suas próprias exposições, dando origem os grupos das vanguardas. Como destaques dessa época temos a produção de nomes como Alexander Dorner (1893-1957), El Lissitzky (1890-1941), Frederick Kiesler (1890-1965), Herbert Bayer (1900-1985), Lilly Reich (1885-1947), Marcel Duchamp (1887-1968), e assim como as propostas expositivas da escola alemã Bauhaus.

*As vanguardas artísticas não visavam apenas expor suas obras em relação a um espaço, mas fazer com que resultassem numa provocação à estabilidade do pensamento racional, de forma a sensibilizar o público ao máximo. E, para tal, recorriam a ambientações, publicidade e informação, no intuito de atingir e atrair maior número de pessoas. Em certa medida, podemos dizer que, para concretizar suas convicções artísticas, às vanguardas não interessava apenas veicular suas obras por meio de exposições, mas, acima de tudo, conhecer a forma de elaborar suas montagens e conceber seus espaços expositivos. (CASTILLO, 2008, p. 55)*

Nesse período de pós-guerra da primeira metade do século XX, a arte começa a ter muito valor para o capitalismo, gerando movimentos artísticos importantes em resposta a todo esse processo, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo. Segundo Castillo (2008), o movimento nacionalista de 1930 na Europa gerava ainda mais conflitos, enquanto, nos Estados Unidos, ocorria o oposto. O país, influenciado por artistas europeus, tornou-se autônomo e fez de Nova York o novo polo artístico mundial.

Segundo a percepção de Castillo (2008), a partir desse momento surge no país a figura dos colecionadores de obras de arte e, por iniciativa dos mesmos, a criação de fundações e galerias, como a Galeria de Peggy Guggenheim, em 1940. Suas exposições vanguardistas elaboradas por Kiesler, arquiteto austro-americano, impulsionaram a arte moderna norte americana, trazendo algo inédito em relação a montagem e também lançando novos artistas.



Figura 7: Galeria Surrealista, Art of This Century, Galeria Peggy Guggenheim, Nova York. Fonte: Site Peggy Guggenheim Collection, s/p.

Nesse período ocorre também a exposição Um problema para crítica (1945) resultando na atuação dos teóricos Clement Greenberg e Harold Rosenberg que "instituído um tipo de atuação crítica que não só comenta a produção do artista, mas constrói tendências, eles exerceram forte influência para lançar e inserir a arte norte-americana no circuito artístico mundial" (CASTILLO, 2008, p.108).

## 2.2 O Cubo Branco

A partir dos anos 1950, com o crescimento do mercado cultural e de novas correntes artísticas, surgiram novas formas de expor e novos programas para os museus, assim como a ideia do espaço ideal do Cubo Branco, cujo principal representante é o artista e crítico irlandês Bryan O'Doherty. Ele compara a galeria moderna a espaços como as cavernas do período paleolítico na França e na Espanha e as catacumbas egípcias, onde os objetos e desenhos eram mantidos em um lugar totalmente desconectado do mundo exterior. Um exemplo de sua produção teórica são seus quatro ensaios No Interior do Cubo Branco, publicados na revista ART FORUM nos anos 70 e 80, também com produções físicas.

*O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, "para assumir vida própria" (O'DOHERTY, Bryan, 2002, p. 4).*

Segundo Salcedo (2008), o grande exemplo de aplicação do conceito do Cubo Branco é o MoMA (Museum of Modern Art), inaugurado em 1939 com projeto de Goodwin e Durrell Stone. O museu, por meio da visão de Alfred Barr, seu curador por quase quarenta anos, foi inspirado nos conceitos do De Stijl da escola Bauhaus e no Construtivismo Russo. Junto com o Guggenheim de Nova York (1939), projetado pelo arquiteto Frank Lloyd Wright, constituem exemplos paradigmáticos desse período.

*Formatado sob os mais rígidos preceitos modernos, o espaço do MoMA emoldura-se no conceito do cubo branco e, como tal, requer do espectador uma atitude passiva, contida, contemplativa, quase ritualística, que privilegia uma experimentação perceptiva museográfica subordinada à linearidade histórica. — ao contrário do espaço também moderno e purista do Guggenheim, cujos planos ascendentes e espiralados, moldados sob o pragmatismo da ação, privilegiam o movimento, suscitando portanto a experimentação física do espectador (SALCEDO, 2008, p. 118).*



Figura 8: MoMA em 1939. Fonte: Site MoMA, s/p.

## 2.3 O papel do curador

Seguindo o propósito de compreender os processos de transformações do museu e do espaço expográfico, é importante destacar o papel da figura do curador. Seu trabalho ganhou maior visibilidade com a I Documenta de Kassel, em 1955, que através do trabalho do arquiteto e artista Arnold Bode (montagem) e do historiador de arte Werner Haftmann (curadoria), inovou ao expor arte moderna de um jeito nunca visto. O objetivo era reabilitar o território de Kassel, destruído pela guerra, bem como restaurar a tradição alemã de realização de exposições.

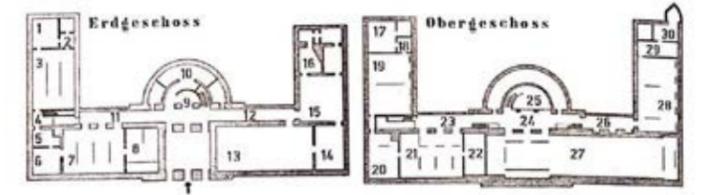


Figura 11: Planta baixa da I Documenta de Kassel, 1955. Fonte: Salcedo, 2008



Figura 9: I Documenta de Kassel, 1955. Fonte: Salcedo, 2008.

A exposição trazia praticamente as mesmas obras que as exposições Armory Show (1913) e Arte Degenerada (1937), tendo a primeira o objetivo de divulgar uma nova forma de arte, sendo a grande exposição pioneira de arte moderna organizada nos Estados Unidos, começando em Nova Iorque e passando por Chicago e Boston, desempenhando grande papel na produção expográfica das vanguardas. Já a segunda trazia uma narrativa negativa, tendo sido organizada pelo governo nazista alemão (1933-1945), para mostrar a arte considerada moralmente prejudicial pelo regime.



Figura 10: I Documenta de Kassel, 1955. Painel fotográfico dos artistas participantes. Fonte: Salcedo, 2008.

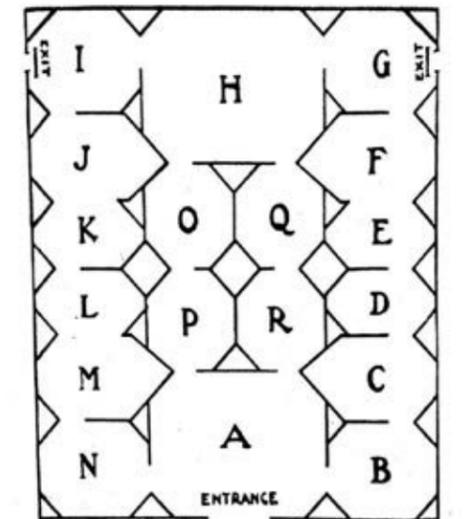


Figura 12: Planta baixa montagem Armory Show, Nova York, 1913. Fonte: Salcedo, 2008.

Nota-se que com o trabalho de curadoria aliado ao de montagem, a I Documenta conseguiu atingir o objetivo de promover arte moderna de forma mais eficaz, sem trazer o ar propagandístico do Armony Show e muito menos a estética pejorativa da exposição Arte Degenerada.

*Sob a égide de progresso internacional, a criação da Documenta de Kassel antecipou uma característica das exposições contemporâneas: a curadoria como mediadora de um discurso cultural. Ao analisarmos a museografia moderna da Documenta, observamos que subjetividade de montagem podem estabelecer leituras distintas de um mesmo conteúdo, bem como criar conexões entre conteúdos distintos (SALCEDO, 2008, p.324).*

#### 2.4 Os anos 50, 60 e 70 até hoje

Como resposta ao valor de investimento dado à cultura e à arte, a partir dos anos 1950 surgem os movimentos artísticos Expressionismo Abstrato, onde os artistas questionavam os métodos tradicionais de pintura produzindo telas com desenhos abstratos, como o nome do movimento já anuncia, e a Pop Art, que, em reação ao Expressionismo Abstrato, usava de imagens e objetos populares para criticar a sociedade de consumo, como As Latas de Sopa Campbell (1962) do artista Andy Warhol. Também a partir de 1960 surge a arte Minimalista, obras que exploravam as formas simples e seriais, pressupondo-se interdependente do meio no qual está exposta. Segundo Salcedo, junto ao Guggenheim de Nova York:

*(...) formava-se uma vigorosa corrente artística, iniciada pelo Expressionismo Abstrato, como frente de oposição à máquina industrial capitalista e que, depois, estendendo-se até a Pop, tanto como forma de paródia do gesto expressionista abstrato quanto da lógica de consumo, confluía nas bases híbridas da arte contemporânea como reflexo da estetização cotidiana. Entretanto, a recíproca visitação desses desdobramentos artísticos e do aquecimento do mercado ampliaria museus e criaria novos espaços que, sob a lógica de consumo cultural, transformariam as exposições em um ótimo negócio (SALCEDO, 2008, p. 102-103).*



Figura 13: Exposição de Andy Warhol na Stable Gallery, Nova York, 1964. Fonte: Site Atelier Judith, 2016, 5/p.

Como consequência da relação entre produção de arte e mercado consumidor, em meados de 1950, começam a ser criados novos conceitos de exposições de circulação contínua de acervos para geração de lucro. Assim surge, segundo o pesquisador Juan Carlo Rico, o Museu-Negócio.

*Para tanto o Museu – Negócio recorrerá, em suas montagens, à ambientação, a recursos e efeitos cenográficos, bem como à veiculação na mídia, obtendo, assim, fartos lucros para as corporações empresariais, que a partir dos anos 1950-60 começaram a investir na "cultura das exposições" (SALCEDO, 2008, p. 115).*

Já nas décadas de 60 e 70, com o surgimento de correntes artísticas como a Arte Povera, Land Art, Body Art, Happenings e Arte Conceitual, o espaço expográfico do museu passa a ser repensado para poder receber as manifestações artísticas que aconteciam fora dele e que tinham vídeos, documentários, performances etc. como produto. Assim o espaço de exposição "(...) não mais se cala para a obra falar; agora, obra e espaço falam, em unísono, assim como na caixa preta ou 'lugar teatral'" (SALCEDO, 2008, p. 239).



Figura 14: Exposição Trisha Brown, MASP, 2020. Vídeo da performance da artista. Fonte: Arquivo pessoal.

Atualmente, vemos uma multiplicidade de identidades expositivas, desde as que remetem ao Cubo Branco e buscam uma relação contemplativa do usuário, até as de sentido oposto, que buscam uma relação cada vez mais ativa entre o usuário, a obra de arte e a percepção de espaço e tempo. É nessa narrativa que se insere o conceito de "Caixa Preta".

*As exposições atuais herdaram do experimentalismo daquelas décadas a noção de que suas concepções deveriam ser mutáveis e possibilitar formas diversas. Assim, pondo em xeque o conceito do cubo branco, o espaço expositivo parece adquirir flexibilidade semelhante à da caixa preta teatral (SALCEDO, 2008, p. 24).*



Figura 15: Exposição Leonardo da Vinci, 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

cortes,1998



"CORTE 1 - CORTE? QUE CORTE?

Corte da vida, da tela...

Corte psicológico, fisiológico, geográfico.

O mundo está dividido em cortes...

Cada um que fique no seu corte.

Não tente invadir o meu corte, e cortar o que nem sei

Se será meu ou se será meu inteiro.

Seja lá qual for sua intenção, não quero perder o meu corte.

CORTE NAFTA, CORTA EFTA, CORTE EUROPEU, CORTE EEE

CORTE APEC, CORTE PACTO ANDINO, CORTE MERCOSUL, CORTE G-3"



"CORTE 2 - CORTES QUE FORMAM UM GRANDE E IGNORANTE CORTE

Quantos cortes a gente faz na vida.

Esquecendo que se é inteiro. Esquecendo que somos vários cortes

Que formam um grande e ignorante corte.

Se pegarmos os espaços-corte em branco e enchermos de massa cinzenta...

São cortes intelectuais, críticos, acadêmicos, contemporâneos.

Se cortarmos o passado não poderemos repetir os erros.

Mas os cortes não conseguem ser tao profundos...

Porque elaboram fórmulas e é preciso encaixar-se nelas,

Porque temos de ser contemporâneos.

Contemporâneo que leva o corte no devido lugar.

Corte é um passo par ao inteiro, ou o inteiro é um passo para o corte?

Corte Velázquez, Corte Lígia, Corte Amílcar, Corte Mondrian.

Simplesmente corte"

"CORTE 3 - Corte do belo

Tira uma foto. Fotografia é arte.

Televisão... invasão, assassinato de comportamento humano.

Corte no atelier... medo de criar.

Fazer o quê? Modelo-tinta-cavalete.

O mundo lá fora está esperando.

"O Belo é uma satisfação desinteressada". (Kant)

"É Belo o que agrada universalmente sem conceito". (Lacoste)"

"CORTE 4 - O INTEIRO É APENAS DEUS

Homens e mulheres se cortam diariamente,

E pensam que têm o poder do inteiro.

Quando na verdade, o inteiro é "apenas" Deus.

E ele ainda teve que cortar a história em dois tempos.

Chega de nihilismo... precisamos de psiquiatras-palhaços...

Que nos façam dar gargalhadas."



"CORTE 5 - CORTES DA HISTÓRIA DA ARTE

Na pré-história, arte egípcia, arte grega, medieval...

Todos os tempos e estilos...

Questão de gosto a arte?

De estéticas, conceitos, vanguardas,

Cada tempo com seu corte, mentiras e verdades"

"CORTE 6 - CORTE DAS EVOLUÇÕES

Evolução... tudo é tão rápido para acompanhar mentes.

Pós-moderno. Pós-anti-humano. Cortes humanos.

Insensatez da evolução. As pessoas não sabem que

existem (corte psicológico) e tem

computador nas mãos... pós-moderno.

Faltam os cortes, faltam os inteiros.

Somos cortados em nossas evoluções e iniciativas.

Corte universal..."



"CORTE 7 - CORTE DA MORTE

Estamos cercados de cortes.

Corte na infância, na adolescência, maturidade, cotidiano...

Corte fere.

Se não fere no coração, fere na pele, na cabeça

Corte da Morte. Não quero nem pensar...

É o corte maldito, escuro. E o corte mais seguro."



"CORTE 8 - Cortes Culturais

Mas qual é a base histórica, a não ser a própria

Das relações humanas, crenças e culturas...

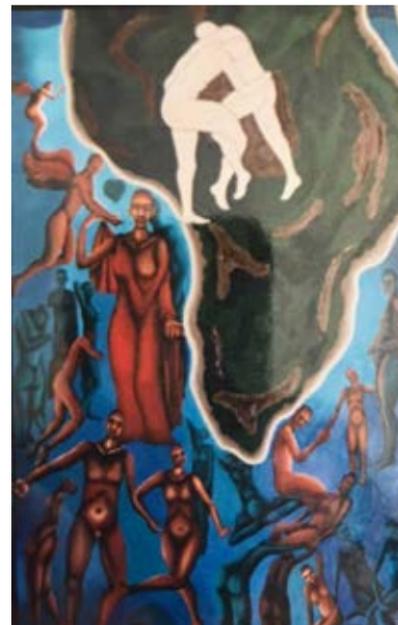
É uma questão de cultura.

A certeza é uma: um corte faz muita diferença. Um corte mal

pensado, desestrutura – um

corte mediocre, mata.

As culturas estão nos museus"



#### "CORTE 9 - CORTE DO AMOR

Eu quero amar, mas não posso me entregar com sinceridade.

Posso levar um corte, corte de abandono.

Quanto cortes insensatos..

Quanto mais inteligentes, mais burros...

Inventamos fórmulas de amar e esquecemos o amor.

O amor caminha com suas desculpas racionais, solidonais.

Amor pós-moderno? Decadente.

Amor do sexo de qualquer jeito que mata.

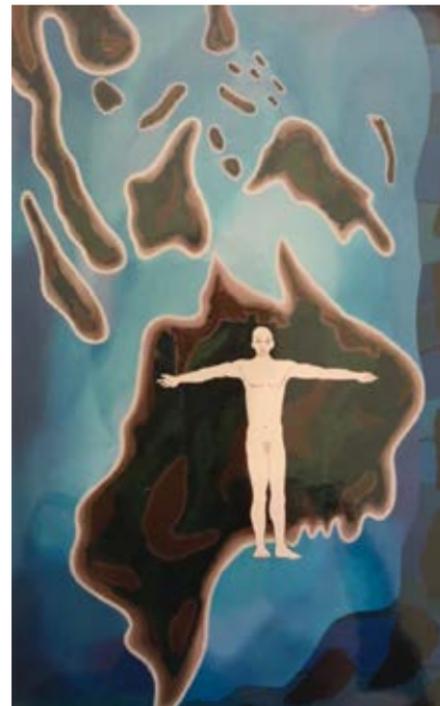
Falta de amor que mata."



#### "CORTE 10 - CORTES MÁGICOS

E os cortes mágicos?

Casamento, futebol, dinheiro, poder, beleza, imagens..."



# 03

## O MUSEU NA VISÃO DE REM KOOLHAAS

Neste capítulo serão abordadas questões teóricas presentes na produção de edifícios culturais do arquiteto Rem Koolhaas e do seu escritório OMA que também possui o estúdio de pesquisa e design AMO onde aplica o pensamento arquitetônico a outros domínios e disciplinas e geralmente trabalha em paralelo com os clientes do OMA.

- 3.1 Livro "Museum: Content"
- 3.2 Exemplos Projetuais
  - 3.2.1 Concurso Moma Charette, 1997
  - 3.2.2 Museu De Arte Contemporânea de Riga, 2006
  - 3.2.3 V&A Boilerhouse Yard, 2010
  - 3.2.4 Nai Schatkamer, 2011
  - 3.2.5 KANAL, 2017
  - 3.2.6 Fundação Prada, 2018

### 3.1 Livro “Museum: Content”

Em seu livro *Content*, Rem Koolhaas traz considerações e olhares acerca de diversos museus. Ao falar do projeto desenvolvido por seu escritório para a extensão do Whitney Museum de Nova York, por exemplo, o arquiteto aponta a preocupação em sair do tradicional cubo branco e criar espaços de contemplação artística (*miscellaneous spaces*), ou seja, conectar aos espaços de exposição áreas destinadas às lojas, circulação, restaurante, auditório e livraria. Segundo Koolhaas, o contato com a obra de arte não se dá somente no espaço da galeria, estando presente até na experiência do consumo já culturalmente inserida no espaço do museu, dado importante sobre o comportamento social hoje e podendo ser utilizada como ferramenta de contribuição cultural. A forma do usuário perceber a obra de arte e a si mesmo é, portanto, completamente diferente e envolta em sinestesia.

O projeto de expansão do museu precisou considerar a presença do prédio original, projetado por Marcel Breuer, e do *Brownstone*, tipologia da cidade de Nova York revestida por um arenito marrom. O projeto não apenas se conecta com essas duas pré-existências como atende ao programa de maneira contemporânea, nivelando e misturando experiências diversas.

No texto *Museum Buildings in the 21st Century: Major Projects and Notes on the Redefinition of the Museum*, de Karen Van den Berg, a escritora faz uma crítica a alguns museus contemporâneos pela sua despreocupação em criar narrativas culturalmente específicas ao priorizarem bens de consumo massivo. Além disso, aponta que áreas complementares como livrarias, loja de recordações, cafeterias etc., ganharam muito mais espaço no ambiente museológico quando comparado aos espaços destinados às exposições, como no caso do Louvre Abu Dhabi, onde apenas 9.200m<sup>2</sup> dos 64.000m<sup>2</sup> foram reservados aos espaços expositivos.

*Em muitas casas mais recentes, a experiência do espaço, a reputação do arquiteto e a criação de atmosfera parecem ser quase mais importantes do que os objetos exibidos. No curso deste desenvolvimento foram criados museus para todo tipo de assunto impossível (VAN DEN BERG, 2017, p. 187, tradução nossa). 2*

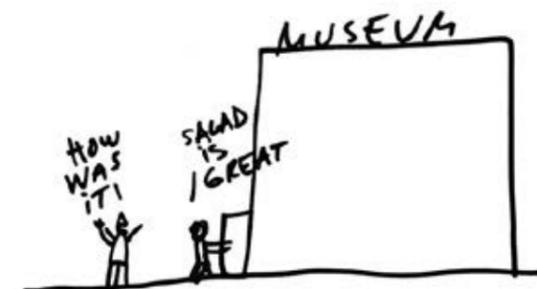


Figura 16: *Salad Was Great*, Dan Perjovschi, 2005. Fonte: Site OnCurating, s/p.

Analisando a proposta dos *miscellaneous spaces* de Koolhaas a partir da crítica de Van den Berg, é possível compreender que a concepção de um museu vai muito além da mistura descompromissada de realidades heterogêneas, sendo também oportunidade de crítica social e soluções inteligentes, por exemplo, quando se debruça sobre a questão do consumo já inserida no espaço museológico.

No artigo *The Museum, a building in and for the City* de Kali Tzortzi, a autora aponta que pensar no espaço do museu como um promotor da criação de encontros inesperados e de percursos pensados pelos próprios visitantes, torna-o a expressão concreta do conceito de museu aberto (a ser abordado no próximo capítulo), de acessibilidade e da sensação de “estar no mundo”. A experiência das pessoas no museu é movida pelo que enxergam, da forma como enxergam e de que ponto enxergam, e, no caso deste projeto para o Whitney Museum, tem a possibilidade de contato com a arte até mesmo em espaços onde, em outros museus, ela não estaria.

2 In many newer houses the experience of space, the reputation of the architect, and the creation of atmosphere appear to be almost more important than the objects displayed. In the course of this development museums have been created for every kind of subject matter impossible (VAN DEN BERG, 2017, p. 187).



Figura 17: Corte com o programa proposto para a expansão. Fonte: Site Afasia Archzine, 2016, s/p.



Figura 18: Montagem Digital com a proposta inserida no local. Fonte: Site OMA, s/p.

Já Rem Koolhaas em seu livro, faz considerações sobre os museus de arte a partir de seis princípios – Definition (definição), Duty (dever), Doom (ruína), Distortion (distorção), Density (densidade) e Duplicate (duplicata) – atribuindo-lhes um valor de autoridade cultural atrelado às mudanças de mercado, da oferta e da demanda, e ressaltando a importância da arte e cultura estabelecerem uma continuidade.

*Definição: o museu deve, por implicação de sua autoridade cultural, estabelecer e manter valores que flutuam com a volatilidade do livre mercado e dependem de oferta e demanda, arte e cultura tem que estabelecer uma percepção de continuidade - apenas o que dura, o que realmente ganha valor ao longo do tempo, eventualmente ganha o seu "lugar de direito" na coleção (KOOLHAAS, 2004, p. 254, tradução nossa).<sup>3</sup>*

Quando comenta sobre o princípio de Duty (dever), Koolhaas coloca o museu em um patamar de grande influência sobre passado, presente e futuro e protetor de valores culturais com o passar do tempo.

*Dever: Com sua equipe de especialistas, sob um líder/diretor mais ou menos eminente, o museu precisa administrar os valores do passado como qualidades comprovadas, mas potencialmente também prever o valor futuro das criações atuais (pelo menos no caso de museus preocupados com o contemporâneo). No final, seu objetivo é a contenção física e a seleção de objetos, mas inevitavelmente o museu torna-se a última salvaguarda dos valores culturais. (KOOLHAAS, 2004, p. 254, tradução nossa).<sup>4</sup>*

Em Doom (ruína), o arquiteto evidencia uma situação onde, ao mesmo tempo em que o museu possui sua função de conservação, não pode esquecer da missão de promover a criatividade e a inovação.

*Ruína: valor, por implicação, é uma consideração aprovada - uma qualidade concedida, um estabelecimento. O estabelecimento, em si mesmo, baseia-se na fixação e na inflexibilidade. Isto, tem sido argumentado, é uma oposição à "criatividade". O museu é uma instituição atormentada por uma tensão insolúvel entre seu formato e seu conteúdo, entre sua operação - conservação - e o que pretende promover - criatividade (KOOLHAAS, 2004, p. 255, tradução nossa).<sup>5</sup>*

Distortion (distorção) aborda o fato de que, atualmente e por muitas vezes, o conjunto artista – obra de arte – museu torna-se uma celebração deles mesmos, sem estabelecer uma conexão com quem de fato importa, os usuários do museu, sem dar margem para a criação de um senso crítico a respeito deste conjunto.

*Distorção: uma vez capturada e estabelecida, a obra de arte (e o artista?) passa a fazer parte de um reinado de autocelebração - da grandeza da obra (que o museu tem que promover para justificar sua escolha), do criador (a personificação inevitável da obra-prima, a celebridade), e, finalmente, de seu promotor (o próprio museu, sobre si mesmo). No final, pouco resta para captar criticamente a peça, a pessoa, a exposição - tudo é empacotado em um envelope de "bondade" a maldade é impensável, intolerável. (KOOLHAAS, 2004, p. 255, tradução nossa).<sup>6</sup>*

Ao se referir a Density (densidade), Koolhaas defende que as exposições de maior sucesso são as mais densas de pessoas, objetos e de situações casuais acontecendo no percurso expositivo, e onde as obras de arte ficam em meio a toda essa sinestesia.

*Densidade: as exposições mais bem sucedidas são caracterizadas por uma experiência completamente claustrofóbica - movendo-se ao longo de uma corrente de corpos lentamente móveis/ rastejando, sujeito a um único ritmo e passo, partes do corpo são, na verdade, a maioria do que está a ser visto - um pedaço de Picasso atrás de um rosto com olhos meio fechados, um vislumbre de Duchamp atrás de uma bolsa balançando, ritmos meio mudos dos fones de ouvido de um walkman... as obras de arte são subordinadas por movimento, ruído, cheiro, pela presença física do corpo, todos contribuindo para uma fusão sensorial sobre camadas de artefatos culturais.... (KOOLHAAS, 2004, p. 255, tradução nossa).<sup>7</sup>*

Um exemplo é a exposição criada pelo OMA, no museu Guggenheim em Nova York, chamada Countryside, The Future. Koolhaas leva um estudo de anos para o museu, sem a intenção de ser visto como uma exposição de arte, mas, sim, como a apresentação de uma tese, de uma crítica, e de um apelo. Mas, se não era uma exposição de arte, por que no museu? Porque o espaço museológico leva milhares de anos representando um lugar legítimo para a proposição de importantes questões culturais para as sociedades, tendo o poder consequente de nos transportar para diversos temas dentro de suas paredes.

5. Doom: value, by implication, is an approved consideration - a granted quality, an establishment. Establishment, in itself, relies on fixation and inflexibility. This, it has been argued, is an opposition to "creativity". The museum is an institution that is plagued by an irresolvable tension between its format and its content, between its operation - conservation - and what it intends to promote - creativity (KOOLHAAS, 2004, p. 255).

6. Distortion: once captured and established, the artwork (and the artist?) becomes part of a reign of self-celebration - of the greatness of the work (which the museum has to promote to justify its choice), of the creator (the unavoidable personification of the masterpiece, the celebrity), and ultimately of its promoter (the museum itself, about itself). In the end, little is left to capture the critically of the piece, the person, the exhibition - all is packaged in an envelope of "goodness" badness is unthinkable, intolerable. (KOOLHAAS, 2004, p. 255).

7. Density: the most successful exhibitions are characterized by a completely claustrophobic experience - moving along in a stream of slowly shifting/crawling bodies, subject to a single rhythm and pace, body parts are in fact most of what is to be seen - a piece of Picasso behind a face with half-closed eyes, a glimpse of Duchamps behind a dangling handbag, half muted base rhythms from the earphones of a walkman... the artworks are subsumed by motion, noise, smell, by the physical presence of flesh, all contributing to a sensory meltdown over layers of cultural artifacts.... (KOOLHAAS, 2004, p. 255).

3. Definition: the museum must, by implication of its cultural authority, establish and maintain values fluctuate with the volatility of the free market and depend on offer and demand, art and culture have to establish a perception of continuity - only what lasts, what actually gains value over time, eventually earns its "rightfull place" in the collection (KOOLHAAS, 2004, p. 254).

4. Duty: With its staff of experts, under a more or less eminent leader/director, the museum needs to administer the values of the past as proven qualities, but potentially also forecast the future value of current creations (at least in the case of museums concerned with the contemporary). In the end, its purpose is the physical containment and selection of objects, but inevitably the museum becomes the ultimate safeguard of cultural values. (KOOLHAAS, 2004, p. 254).



Figura 19: Exposição Countryside The Future, MoMA, 2020. Fonte: Site ArchDaily, 2020, s/p.

Quando aborda o termo Duplicate (duplicata), o arquiteto fala sobre como os itens vendidos no museu são uma lembrança, uma duplicata da obra de arte inacessível. Agora, não basta a construção de uma memória imaterial, mas também possuir o objeto físico, símbolo dessa memória e experiência sensorial.

*Duplicado: após a "contextualização" involuntária da obra de arte, as vendas de coisas reais - embora confinadas a "coisas" aleatórias ou a reprodução do original inacessível - dão uma qualidade valiosa à visita ao museu. A loja de presentes, manifestando seu papel mutável em termos espaciais, substituiu o balcão de ingressos na entrada do museu. Ao estabelecer uma barreira comercial entre a cidade e a arte, paradoxalmente também se tornou um reforço da "experiência de museu": o que você consome é o que você guarda,*

*como troféu, como memória e prova.... O ato de comprar no lugar do "real" complementa o ato de ver (e ser - como tendo estado lá) com o valor da lembrança. (KOOLHAAS, 2004, p. 255, tradução nossa).<sup>8</sup>*

Duplicate pode ser relacionado com o texto A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica, de Walter Benjamin, publicado em 1936. Nele, Benjamin comenta que mesmo sendo reproduzida perfeitamente, a verdadeira história da obra só é representada pela peça original no lugar em que ela se encontra, pois possui viva tanto suas transformações físicas, como suas relações de propriedade. Segundo ele, o original é autêntico e carrega a tradição, o reproduzido não.

As definições elaboradas por Rem Koolhaas no livro Content evidenciam, portanto, uma posição radical acerca do que o museu contemporâneo representa, assim como sua relação com as pessoas, com a arte e com a indústria cultural. Os conceitos presentes no texto parecem ser opostos e ao mesmo tempo interdependentes: preservar e promover criatividade; estar sujeito ao mercado e à economia permanecendo o guardião de valores culturais e sensíveis; abarcar em um mesmo espaço a experiência da exposição de arte (ainda muitas vezes vista como imaculada e pouco compreensível) com a experiência cotidiana simples e rápida do consumo. É o choque constante de experiências entendidas como opostas pela sociedade, colocadas em oposição para mostrar que nem tudo é tão simples ou tão complexo quanto parece.

Ele entende e aceita que hoje a cultura do consumo e do mercado estão dentro do museu e que independente disso, ele precisa se conectar com as pessoas de diferentes tribos e identidades que o visitam. Percebe-se que a intenção é trazer a mistura que constitui o contemporâneo para dentro do museu, abrindo possibilidades maiores para que as pessoas possam se identificar com ele.

8. Duplicate: after the involuntary "contextualization" of the artwork, the sales of actual things - although being confined to either random "stuff" or the reproduction of the unaffordable original - gives a valuable quality to the museum visit. The gift shop, manifesting its changing role in spatial terms, has replaced the ticket counter at the entrance of the museum. While establishing a commercial barrier between the city and the art, it paradoxically has also become an enhancement of the "museum experience": what you take is what you keep, as trophy, as memory and proof.... The act of buying at the locus of the "real" complements the act of viewing (and being - as having been there) with the value of the souvenir. (KOOLHAAS, 2004, p. 255).

### 3.2 Exemplos Projetuais

#### 3.2.1 Concurso MoMA Charette, 1997

O projeto fez parte de um concurso de arquitetura proposto pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1997, para a expansão do museu, situado entre edifícios altos, com pouco espaço de construção. Segundo o site do escritório, o projeto tinha a preocupação de coligar missões que cabem ao museu – preservar a tradição e incentivar a inovação, levando em conta o peso da instituição MoMA e sua importante história.

Não foram encontradas muitas bases técnicas sobre o projeto, no entanto, por meio do conteúdo disponibilizado no site do escritório OMA, nota-se que o partido do projeto propõe uma arquitetura e um embasamento teórico extremamente contemporâneos, inovadores, na busca de um olhar totalmente novo para a instituição MoMA.

*Para salvar a arte, o preconceito contra os mediados - a oposição entre a Massa e o Culto - tem que acabar. O nosso projeto é um aparelho urbano que entusiasticamente convida o número sem precedentes de frequentadores e exploradores de museus da era recente a novas condições de produção artística sem comprometer as funções tradicionais dos museus. Para refletir a nova variedade programática do museu não oferecemos um espaço ascético que pode acomodar diferentes especificidades, mas um edifício que contém um número quase ilimitado de condições e situações para apresentar, estudar, (re) contextualizar, ou até mesmo provocar o artista e a arte que entra nele, qualquer forma que tome. Um período de novas igualdades deve começar (OMA, 1997, s/p, tradução nossa).<sup>9</sup>*

Em entrevista sobre o concurso do MoMA Charette dada por Terence Riley, chefe curador do MoMA de 1992 a 2006, comenta-se o fato de que a proposta vencedora, do arquiteto Yoshio Tanigushi, parte de uma linguagem de alto modernismo, sem cair no ortodoxo ou comum. Já a proposta do OMA ia no sentido oposto, pois propunha uma mistura e questionamento sobre a condição do museu como guardião e definidor da arte. A crítica também era levada para a proposta formal do edifício em formato piramidal: "Triangular volume is not a box. Will MoMA like it? Does OMA like it?" (OMA, 1997, s/p).



Figura 20: MoMA Charette, OMA, 1999. Fonte: Site OMA, s/p

To save art, the prejudice against the mediated - the opposition between the Mass and the Cult - has to end. Our project is an urban apparatus that enthusiastically invites the recent era's unprecedented numbers of museum goers and explorers new conditions of artistic production without compromising traditional museum functions. To reflect the museum's new programmatic variety we do not offer an ascetic space that can accommodate different specificities, but a building that contains an almost unlimited number of conditions and situations to present, study, (re)contextualize, or even provoke the art(ist) that enters it, whatever form it takes.

A period of new equalities must begin (OMA, 1997, s/p).

### 3.2.2 Museu de Arte Contemporânea de Riga, 2006

O projeto é um estudo encomendado para o Museu de Arte Contemporânea de Riga, na Letônia, e é direcionado principalmente para a quebra do paradigma presente na concepção de muitos museus. Segundo sua descrição no site do escritório OMA, a proposta foge da “sala branca imaculada” e do “pano de fundo apropriado”, referindo-se aos locais que antes eram sítios industriais e que agora abrigam equipamentos culturais, motivo que confere um “drama adicional” ao projeto.

*Um novo quadro conceitual deve ser concebido que acomoda tanto a função tradicional do museu e incorpora os papéis e expectativas adicionais que o museu adquiriu. Imaginamos um museu em duas partes, na forma de uma dependência mútua completa com uma interface máxima entre eles. A usina existente abriga as seções educacionais, relacionadas à mídia e à produção do museu. Abriga uma variedade de experiências, de vídeo a pesquisa para programas e performances públicas: organizadas em torno da arte sem necessariamente implicar um confronto direto com os objetos de arte (OMA, 2006, s/p, tradução nossa).<sup>10</sup>*



Figura 21: Projeto Museu de Arte Contemporânea de Riga, OMA, 2001. Fonte: Site OMA, s/p.

<sup>10</sup>. A new conceptual framework must be devised that accommodates both the museum's traditional function and incorporates the additional roles and expectations the museum has acquired. We imagine a museum in two parts, in the form of a complete mutual dependency with a maximum interface between them. The existing power plant houses the educational, media-related and production sections of the museum. It houses a variety of experiences from video to research to public programs and performances: organized around the art without necessarily implying a direct confrontation with the art objects (OMA, 2006, s/p).

### 3.2.3 V&A Boilerhouse Yard, 2010

O grande destaque desse projeto é a inovação ao fazer a expansão do V&A Boilerhouse Yard em Londres no subsolo, criando várias conexões entre este nível e o térreo. É possível perceber que os projetos de Koolhaas que lidam com pré-existências propõe muito mais do que um respeito às mesmas, mas sim a criação de anexos contemporâneos que cumprem funções para além das necessidades técnicas básicas, ampliando o valor de memória do edifício histórico. O antigo e o atual ganham papel protagonista colaborativo, um reforçando a função técnica e estética do outro.

*Em vez de encher pátios com espaços de museu de vários andares, propomos pátios libertadores que estão atualmente preenchidos com estruturas de nível único e utilizando os espaços subterrâneos abaixo deles. Desta forma, proporcionamos novos espaços ao ar livre para os visitantes do museu, abrimos interiores históricos e criamos uma nova rede subterrânea de espaços - acessível a partir de vários pontos dentro do museu - para exposições, conservação, preparação de exposições e armazenamento (OMA, 2010, s/p, tradução nossa).<sup>11</sup>*



Figura 22: V&A Boilerhouse Yard, OMA, 2006. Fonte: Site OMA, s/p.



Figura 23: Maquete V&A Boilerhouse Yard, OMA, 2006. Fonte: Site OMA, s/p.

<sup>11</sup>. Instead of filling courtyards with multi-story museum spaces, we propose liberating courtyards that are currently filled in with single level structures and utilizing the underground spaces beneath them. In this way, we provide new outdoor spaces for museum visitors, open up historic interiors, and create a new underground network of spaces - accessible from multiple points within the museum - for exhibitions, conservation, exhibition preparation, and storage (OMA, 2010, s/p).

### 3.2.4 Nai Schatkamer, 2010-2011

Espaço para exposições semipermanentes do Instituto de Arquitetura da Holanda, o que mais fascina neste projeto é seu mistério, desde a localização no subsolo até a disposição dos objetos expostos, dentro de uma cortina translúcida. É justamente essa individualidade que o faz tão importante para esta monografia, pois ao mesmo tempo em que não é um museu propriamente, cumpre uma de suas funções básicas, principalmente na atualidade: envolver o visitante e fazer uma conexão entre arte, lugar e ser humano.

*Os objetos são exibidos atrás de cortinas translúcidas, o que deixa o espaço intermediário livre de informações, mas não sem o sentido da presença de tesouros. Dentro dos armários e dentro do centro circular, a sensação de espaço nunca se perde, pois as paredes semitransparentes revelam a presença dos tesouros adjacentes (OMA, 2011, s/p, tradução nossa).<sup>12</sup>*



Figura 24: Nai Schatkamer, OMA, 2011. Fonte: Site OMA, s/p.

12. The objects are exhibited behind translucent curtains, which leaves the intermediate space free of information, but not without the sense of the presence of treasures. Within the cabinets and within the circular centre, the sense of space is never lost as the semi-transparent walls reveal the presence of the adjacent treasures (OMA, 2011, s/p).

### 3.2.5 KANAL, 2017

O projeto participou de um concurso para a transformação da antiga garagem Citroën, em Bruxelas, em um novo centro cultural que, com o nome de KANAL – Centro Pompidou, reuniria um Museu de Arte Moderna e Contemporânea, um centro de arquitetura (Fundação CIVA) e espaços públicos dedicados à cultura, educação e lazer.

De acordo com o escritório, “We propose to make elimination the essence of our Brussels/Citroën project” (OMA, 2017), sendo assim feitas três supressões de espaços da fábrica existente da Citroën, para que fosse possível criar ambientes que atendessem à demanda do projeto de forma mais eficaz. O programa abarca um estacionamento, um museu, um centro de arquitetura, um teatro e um showroom, enfatizando-se os diferentes usos que podem ser feitos nesse espaço do museu, desde uma exposição de arte até uma pista de skate. Essa versatilidade no programa é ponto chave para a construção da conclusão que se pretende nesta monografia. “Design is typically about addition. Something is needed; design translates the need into a new shape. Elimination is underestimated as a design strategy” (OMA, 2017, s/p).

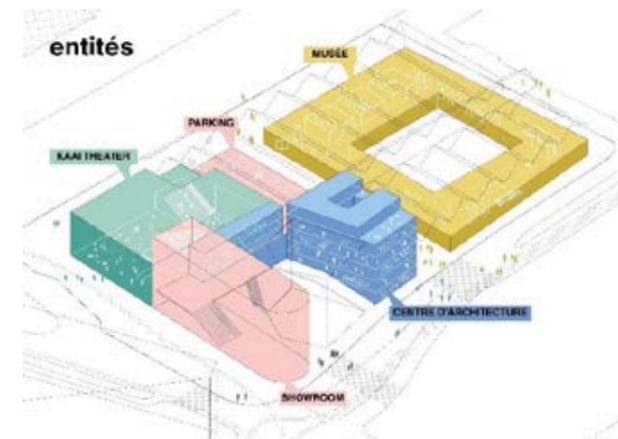


Figura 25: KANAAL, OMA, 2017. Fonte: Site OMA, s/p.



Figura 26: Diferentes usos, KANAAL, OMA, 2017. Fonte: Site OMA, s/p.

### 3.2.6 Fundação Prada, 2008-2018

Localizada em uma antiga destilaria de gim dos anos dez, no complexo industrial Largo Isarco, a Fundação Prada é uma coexistência de sete edifícios pré existentes e três novos: o podium – um espaço para exposições temporárias –, um cinema e um auditório multimídia e a torre – espaço de exposição permanente de nove andares para a exibição do acervo e das atividades da Fundação. Segundo o site do escritório, o projeto pretende ampliar o repertório de tipologias espaciais nas quais a arte pode ser exibida.

*Novo, velho, horizontal, vertical, largo, estreito, branco, preto, aberto, fechado - todos estes contrastes estabelecem a gama de oposições que definem a nova Fundação. Ao introduzir tantas variáveis espaciais, a complexidade da arquitetura promoverá uma programação aberta e instável, onde a arte e a arquitetura se beneficiarão dos desafios uns dos outros (OMA, 2018, s/p, tradução nossa).<sup>13</sup>*



Figura 27: Fondazione Prada, OMA, 2018. Fonte: Site Archdaily, 2015, s/p.



Figura 28: Espaços Expositivos, Fondazione Prada, OMA, 2018. Fonte: Archdaily, 2015, s/p.

Analisando o conjunto das obras de Koolhaas selecionadas e apresentadas, é possível perceber que sua essência destaca a fusão de elementos e sentidos, ao invés da distinção entre eles. Uma mistura heterogênea entre o público e o privado, o antigo e o contemporâneo, a obra de arte e o usuário, entre museu e cidade – onde todos os agentes têm igual valor e importância, e onde um elemento endossa o significado do outro, aumentando simultaneamente sua força e representatividade e promovendo, conseqüentemente, o pensamento crítico acerca do espaço do museu na atualidade.

<sup>13</sup>. New, old, horizontal, vertical, wide, narrow, white, black, open, enclosed – all these contrasts establish the range of oppositions that define the new Fondazione. By introducing so many spatial variables, the complexity of the architecture will promote an unstable, open programming, where art and architecture will benefit from each other's challenges (OMA, 2018, s/p).

## infâncias, 2015

Estas obras foram diagramadas no menor tamanho de folha (10x10 cm) das exposições do museu particular para remeter a ideia da exposição física, onde estas eram dispostas em suportes na altura média das crianças.



S/título – Dimensões: 0,54cm x 0,28cm - Técnica: tinta acrílica, isopor, tecido soft, alfinetes



S/título – Dimensões:0,62cm x 0,28cm – Técnica:  
tinta acrílica, isopor, tecido soft, alfinetes



S/título – Dimensões:0,62cm x 0,28cm – Técnica:  
tinta acrílica, isopor, tecido soft, alfinetes



S/título – Dimensões:0,62cm x  
0,28cm – Técnica: tinta acrílica, isopor,  
tecido soft, alfinetes



S/título – Dimensões:0,34x 0,27cm – Técnica: tinta acrílica, isopor,  
tecido soft, alfinetes



S/título – Dimensões: 0,34 x 0,27 cm – Técnica: tinta acrílica, isopor, tecido soft, alfinetes



S/título – Técnica: colagem, desenhos em tinta acrílica



S/título –Técnica: colagem, desenhos em tinta acrílica

# 04

## O MUSEU CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE TEÓRICA

Este capítulo conta com um compilado de conceitos trazidos por textos e artigos que ajudam na construção do entendimento de museu contemporâneo, objetivo desta monografia.

- 4.1 Museu Contemporâneo e Sociedade
- 4.2 Museu Aberto
- 4.3 Museu Público versus Museu Privado
- 4.4 Mercado versus Criatividade
- 4.5 As diferentes propostas do museu contemporâneo
- 4.6 Museu Contemporâneo e sua relação com a Cidade

#### 4.1 Museu Contemporâneo e Sociedade

No livro Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud fala sobre os movimentos de apropriação de formas e produções anteriores pelas manifestações artísticas atuais, adequando-as às suas próprias realidades, narrativas, vivências e necessidades, criando assim uma estética com signos e significados totalmente diversos.

*(...) considerar a cultura mundial como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto, e não como um relato unívoco e uma gama de produtos acabados. Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las. (...) Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relação com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço (BOURRIARD, 2009. p. 110).*

Na citação acima, apesar do autor se referir às obras de arte, a mesma visão pode ser aplicada no campo da arquitetura, por exemplo, no entendimento projetual e teórico dos desafios e belezas de se criar um museu de arte – espaço que hoje pode olhar para os projetos do passado, inspirando-se em seus pontos positivos e negativos e se tornando um espelho do Zeitgeist e do Genius Loci.

Outras reflexões importantes para este trabalho dizem respeito aos estudos e teorias do filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1901-1991), em especial os conceitos de espaço abstrato, espaços diferenciais e ritmanálise.

Segundo Lefebvre, a produção do espaço abstrato se dá quando as pessoas deixam de perceber o que está à vista – o valor cotidiano da cultura, as formas individuais e coletivas de se participar de sua criação e as consequências positivas dessa troca de experiências múltiplas.

Lefebvre definiu o surgimento do espaço abstrato como o espaço do capitalismo, entendido de forma negativa por atuar na redução da experiência humana, na medida

em que a prática social torna-se cada vez mais específica, utilizando-se do espaço para o trabalho e para a produção do capital. Segundo ele, o espaço social é um produto social, uma visão que nos diz que as pessoas fazem espaços e os espaços fazem as pessoas e que as relações sociais existem, e só existem no espaço e através dele (LEFEBVRE, 1974). É possível compreender, portanto, que a produção arquitetônica exerce influência importante nessa percepção, se considerarmos que o espaço social não existe sozinho, mas é, sim, produzido.

Em oposição ao conceito de abstração, o autor explica os espaços diferenciais, onde se enaltece a diferença, se reconhecem o corpo, as necessidades humanas e os saberes sociais, reintegrando-se à prática social.

A ritmanálise, conceito chave para a elaboração dessa monografia, é uma tentativa de ilustrar as relações entre tempo, espaço e lutas na vida cotidiana. Ao “ouvir” uma casa, uma rua, uma cidade, o usuário geraria um entendimento dos ritmos da vida cotidiana e construiria possibilidades de ação que respondessem aos ritmos, relações e fluxos existentes.

Compreendendo a função social do museu, principalmente no contexto brasileiro e latinoamericano, a Declaração de Santiago, de 1972, organizada pela UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) e pelo ICOM (International Council of Museums) tinha o objetivo de discutir o papel dos museus na América Latina atualmente. Segundo a museóloga Denise Studart (2004), a conferência apresentou duas questões chave – o “museu integral”, ou seja, oferecer à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural, e o “museu ação”, um instrumento dinâmico de mudança social. Além da criação da Associação Latino Americana de Museologia (ALAM), a Declaração de Santiago definiu que:

*(...) é necessário abrir o museu às disciplinas que não estão incluídas no seu âmbito de competência tradicional, a fim de conscientizá-lo do desenvolvimento antropológico, sócio-econômico e tecnológico das nações da América Latina,*

*através da participação de consultores para a orientação geral dos museus (Declaração de Santiago de 1972 in Site Revista Museu, s/p).*

Em seu texto Conceitos que transformam os museus, suas ações e relações, Denise Studart apresenta conceitos que podem ser transformadores na realidade dos museus, sendo alguns deles:

- Cidadania
- Inclusão/Exclusão social
- Alteridade e diversidade cultural
- Tolerância
- Solidariedade
- Participação
- Interação (externa)
- Interação (interna)/integração/cooperação
- Interdisciplinaridade
- Curadoria conjunta
- Produção cultural museal
- Responsabilidade social

Além disso, outro instrumento que permitiu o reforço da função social do museu no Brasil foi a criação da Lei 11904 de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus no país. Foi com esse marco que se começou a pensar em uma Política Nacional de Museus, ainda em 2003, estando o Ministério da Cultura articulado com profissionais da área. Segundo o Artigo 1º da lei:

*Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (ARTIGO 1º LEI 11904, 2009, s/p).*

Já no Artigo 2º, são elencados os princípios fundamentais dos museus:

- I - a valorização da dignidade humana;
- II - a promoção da cidadania;
- III - o cumprimento da função social;
- IV - a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;
- V - a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;
- VI - o intercâmbio institucional. (ARTIGO 1º LEI 11904, 2009, s/p).

Todos esses pontos salientam, em resumo, a importância da criação e manutenção de uma política de troca e solidariedade entre os diversos agentes envolvidos, visando maior conexão e valorização do museu enquanto espaço promotor da arte e de questões sociais latentes.

## 4.2 Museu Aberto

Segundo o texto *The Idea of the Open Museum: History and Problems* (2017), escrito pelo professor doutor e pesquisador Wolfgang Ullrich, a necessidade de um recomeço para os museus se inicia em 1968, com questionamentos sobre a forma conservadora com que muitos deles expunham suas coleções. Essas indagações causaram uma revisão tanto na maneira de expor quanto influenciaram na busca por uma maior abertura de diálogo, permitindo a troca de influências entre eras, gêneros e culturas. É neste momento que começa a reflexão sobre como o museu poderia ser mais aberto e ter um impacto mais positivamente efetivo na sociedade.

*A palavra de captura sob a qual várias mudanças nos museus foram propostas e continuaram a ser implementadas desde então foi "abertura" - abertura a novos dados demográficos, abrindo funções tradicionais para incluir uma preocupação para toda a sociedade (ULLRICH, 2017, p.163, tradução nossa).<sup>14</sup>*

Um exemplo de museu aberto apresentado por Ullrich é o projeto de Moreau Kusunoki para o Guggenheim de Helsinki. Ao se projetar os nove espaços com divisórias móveis que se conectam por meio de uma rua interna, gera-se um espaço com maiores oportunidades de interação coletiva, com a arte e com a cidade.

Entretanto, um movimento importante é apresentado por Ullrich – à medida em que um museu é aberto e acessível a todos os níveis sociais, a elite pode não se identificar mais com ele. Segundo o autor, quando a arte perde seus laços com um extrato específico da sociedade, os artistas se emancipam, pois como não podem servir a todas as classes simultaneamente, eles passam a ser guiados apenas pela própria consciência, o que dificulta na assimilação de



Figura 29: Projeto Guggenheim Helsinki. Fonte: Archdaily, 2016, s/p

sua arte pelo grande público. As atividades educacionais dos museus surgem, portanto, aproveitando a oportunidade para mudar esse cenário, ao mesmo tempo em que criam outra problemática; a de transformar algumas formas de arte em algo que elas nunca pretenderam ser:

*Assim, a educação artística, e em geral um museu que apela a todos os níveis da sociedade, faz violência pelo menos a certas formas de arte; em vez de criar ressonância para eles, transforma-os em algo que nunca quiseram ser (ULLRICH, 2017, p.165, tradução nossa).<sup>15</sup>*

É possível observar que a principal questão na qual o museu aberto se insere hoje é a de se responsabilizar não mais com as obras que resguarda, mas com o fomento de um público heterogêneo. Consequentemente, a curadoria e os projetos expográficos acompanham esse movimento, oferecendo diferentes formas de se ver a arte. O conceito de educação de arte deixa de ser aquele das visitas guiadas para a promoção de programas muito mais dinâmicos e interativos.

<sup>14</sup>. The catch word under which various museums changes were proposed and continued to be implemented since that time was "openness" – openness to new demographics, opening traditional functions to include a concern for the entire society (ULLRICH, 2017, p.163).

<sup>15</sup>. Thus art education, and in general a museum appealing to all levels of society, does violence at least to certain forms of art; instead of creating resonance for them it turns them into something they never meant to be (ULLRICH, 2017, p.165).

*São necessários workshops, espaços abertos para ações performativas, espaços para a exibição do trabalho produzido nas oficinas pelos visitantes, até mesmo estoques e salas de suprimentos para os materiais utilizados na educação artística (ULLRICH, 2017, p.166, tradução nossa).<sup>16</sup>*

Pensando na proposta de um museu dinâmico e sempre aberto às diferenças, o autor faz uma crítica ao conceito de museu como mausoléu, sendo importante complementá-la às reflexões feitas pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1922). Em um texto publicado no Diário de Notícias de Salvador, em 1958, Lina expressa sua posição clara em relação ao papel educativo que o museu deveria assumir para não ser considerado um mausoléu.

*O que é um museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa uma ideia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: "é uma peça de museu". Querendo indicar com estas palavras o lugar que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa, lugar poeirento e inútil (...). O complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base "didática" e "técnica". Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil (BARDI, 1958, p.98-99).*

A essas questões relacionadas ao conceito de museu aberto, soma-se a contribuição dada pelo ICOM Brasil para o significado e importância do museu, indicando 20 termos essenciais para a construção de um espaço mais aberto, que supere a colonialidade, combata opressões de raça e gênero, que seja inclusivo e incentive a imaginação, a experiência e a criação de memórias e novas realidades.

O museu aberto, portanto, não é mais um sinônimo só de preservação, mas de transformação contínua, com espaços ativos e uma agenda social importante, onde as expressões artísticas se metamorfoseiam continuamente.

### 4.3 Museu Público versus Museu Privado

No texto *Why Bother? or, The Rise of the Private Museum* (2017), do historiador e curador Chris Dercon, o aumento da quantidade de museus privados é posto em questão, sendo considerados pontos positivos e negativos e apresentadas reflexões também acerca dos museus públicos, além da diferença entre eles.

Segundo o autor, o museu criado pela iniciativa pública, cujo objetivo é garantir a disponibilidade e exibição de arte a longo prazo e criar um ambiente que incentive o engajamento do maior público possível, não é mais uma iniciativa exclusiva. Hoje vemos cada vez mais investimento privado na criação de galerias de arte, museus e instituições culturais como a Fundação Prada e o Museu Garagem de Moscow, do arquiteto Rem Koolhaas e a Fundação Louis Vitton, projeto do arquiteto Frank Gehry.

*Os colecionadores particulares fazem escolhas idiossincráticas: colecionam o bom e o ruim. Muitos também podem fazer investimentos que estão fora do alcance das instituições públicas. No entanto, nós, museus públicos, não podemos dar-nos ao luxo de lhes entregar a produção da memória e a escrita da história da arte (DERCON, 2017, p. 171, tradução nossa).<sup>17</sup>*



Figura 30: Fundação Louis Vitton, Gehry Partners. Fonte: Archdaily, 2014, 5/p

Segundo a arquiteta Sonia Salcedo, alguns museus privados estão sendo considerados sinônimo da produção do espetáculo, incentivando o olhar para a cultura do ponto de vista do consumo. Para ela, as exposições atualmente não focam mais apenas na estética, mas também na experiência sensorial do usuário, buscando cativá-lo com propostas cada vez mais inovadoras.

*As exposições contemporâneas, ora relacionadas à espetacularização social, ora relacionadas à efemeridade das propostas artísticas, transformaram-se numa forma de representação, tornando-se tão ambíguas, que poderíamos designá-las como teatrais (SALCEDO, 2008, p. 329).*

A solução para esse binômio—museu privado versus museu público—é, segundo Dercon, a possibilidade da união de ambos, para enfim se obter uma produção cultural de valor, pois o público não está interessado na diferenciação entre propriedade privada e acervo público do museu.

*O museu público deve atender ao colecionador privado que não só apoia as artes e os artistas, mas também fortalece a cultura mais ampla dos museus públicos. É a combinação de esforços que produz cultura. A cooperação entre museus públicos e colecionadores privados é fundamentalmente saudável e construtiva (DERCON, 2017, p. 173, tradução nossa).<sup>18</sup>*

Um exemplo de projeto de museu privado cujo partido é criar uma atmosfera pública desde sua implantação, é o da Fundação Pinault, desenvolvido pelo escritório OMA em 2001. Segundo o site do escritório, a fundação desejava ver a coleção aberta ao público e envolvendo o máximo de visitantes possível, oferecendo variadas possibilidades e pronto para responder a diferentes expectativas.

16. Workshops are needed, open spaces for performative actions, space in which to display the work produced in workshop by visitors, even storerooms and supply rooms for the materials used in art education (ULLRICH, 2017, p.166).

17. Private collectors make idiosyncratic choices: they collect the good and the bad. Many can also afford purchases that are beyond the reach of public institutions. Nonetheless, we public museums cannot afford to surrender to them the production of memory and the writing of art history (DERCON, 2017, p. 171).

18. The public museum should cater to the private collector who not only supports the arts and the artists but also strengthens the broader culture of public museums. It is the combination of efforts that produces culture. Co-operation between public museums and private collectors is fundamentally healthy and constructive (DERCON, 2017, p. 173).

A arquitetura para este projeto deve mostrar um grau quase inesquecível de liberdade de expressão. (...) um desejo de combinar silêncio e luz, sentimento e emoção. OMA propõe um espaço sagrado mas não religioso: um arquipélago de obras, ilhas de desejo com luz, vazio, silêncio ao seu redor (OMA, 2001, s/p, tradução nossa).<sup>19</sup>

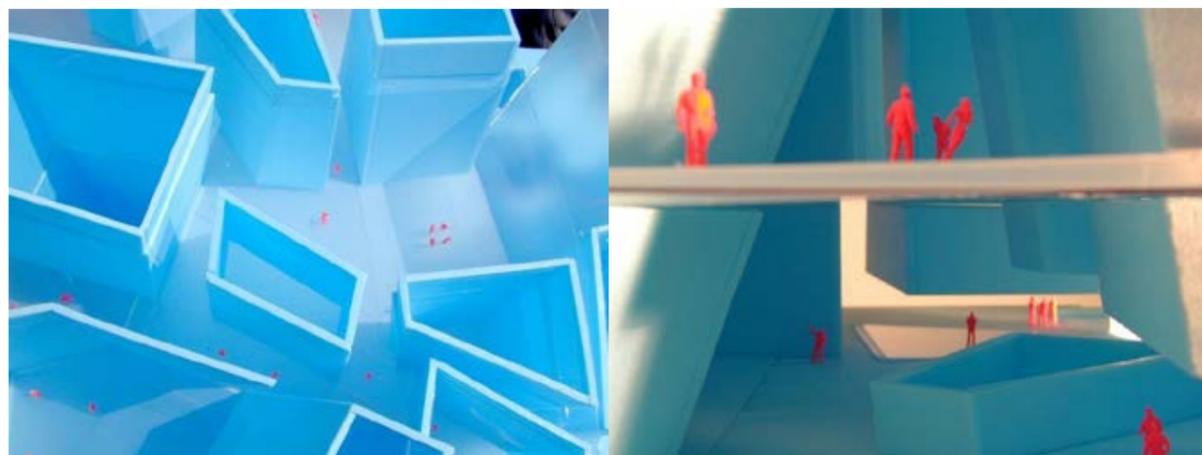


Figura 31: Maquete Fundação Pinault, OMA, 2001. Fonte: Site OMA, s/p.

19. The architecture for this project should show an almost unforgettable degree of free expression. (...) a desire to combine silence and light, feeling and emotion. OMA proposes a space sacred but not religious: an archipelago of works, islands of desire with light, emptiness, silence surrounding them (OMA, 2001, s/p).

#### 4.4 Mercado versus Criatividade

Muitos museus, principalmente os mais conhecidos, tem parecido esquecer de valores importantes na priorização de seus usuários, em detrimento de vantagens econômicas e mercadológicas, questão abordada no texto. Isso aqui é um negócio - opções de captura da arte e da cidade, do filósofo e curador Nelson Brissac.

*O desenvolvimento de grandes projetos urbanísticos e arquitetônicos e a generalização dos princípios de gestão empresarial e mercado na área da cultura potencializados pela integração econômica internacional alteraram profundamente os mecanismos de produção e exibição da arte (BRISSAC, 2002, p. 4).*

Segundo o autor, no Brasil tivemos alguns acontecimentos que direcionaram a influência econômica da arte e da cultura, são eles: a Mostra do Redescobrimto em 2000, as exposições internacionais da BrasilConnects em 2001, a crise da Bienal de São Paulo entre 1999 e 2001 e a proposta de implantação do Museu Guggenheim no país em 2002. Também comenta que, devido as crises dos mecanismos tradicionais as operações corporativas e institucionais ganham força, e têm como objetivo reformular as cidades, a função dos equipamentos culturais e o papel da arte.

*Na era da globalização, a tendência dominante é a constituição de mega-instituições culturais transnacionais, geridas segundo princípios empresariais, em geral envolvidas em grandes projetos de redesenvolvimento urbano nas cidades em que se implantaram. Na dinâmica engendrada por esse processo, emergem localmente novas grandes instituições culturais privadas, também inseridas em*

*processos de reestruturação urbana, associadas as entidades transnacionais e patrocinadas por corporações e grupos financeiros. Verdadeiros aparelhos de captura do espaço urbano e da produção cultural (BRISSAC, 2002, p. 4).*

Um exemplo de equipamento cultural pensado dentro dessa lógica é o Instituto Tomie Ohtake, inaugurado em 2001, empreendimento do grupo Aché e projeto do arquiteto Ruy Ohtake. O edifício nasce já em conjunto com um empreendimento imobiliário na nova área da Faria Lima, tendo, além de áreas destinadas a eventos culturais, dois prédios para escritórios.

*Empreendimentos culturais como o Instituto Tomie Ohtake estão interessados na função estetizante que a arte pode desempenhar em locais de investimento imobiliário. São máquinas de configurar e legitimar os enclaves globalizados em que se baseia a integração internacional da cidade. A criação de grandes instituições culturais em espaços urbanos saneados, próprios da reestruturação corporativa da cidade, produzindo exclusão econômica, social e cultural. (BRISSAC, 2002, p. 25).*



Figura 32: Instituto Tomie Ohtake. Foto: Nelson Kon. Fonte: Site Instituto Tomie Ohtake, s/p

O texto *Image and Life: Museum Architecture, Social Sustainability and Design for Creative Lives* (2017), da professora de estudos museológicos da Universidade de Leicester, Suzanne Macleod, aponta que muitos museus estão preocupados com questões macro, como custos e sua contribuição para a economia, deixando seu olhar e preocupação para o cotidiano do público à margem de suas prioridades. Estruturados com base nessa lógica de mercado, esses equipamentos culturais acabam assumindo um papel propagandístico para a cidade, com foco na comercialização de seu espaço, resultando em seu esvaziamento físico e de sentido enquanto local de contato com a arte e democracia.

*Novos projetos de museus, especialmente os grandes e icônicos, estão tão envolvidos na economia do mercado que parecem estar perdidos para outras motivações mais vitais. Nestes projetos, não importa o motivo, a articulação do valor social do projeto vem mais abaixo na lista de prioridades e os usuários do futuro museu imaginado permanecem na distância difusa, na melhor das hipóteses, generalizados e, na pior, apenas imaginados dentro dos limites redutores de consumo da classe média. Aqui os visitantes do museu são invariavelmente consumidores de arte, café, livros e alto design* (MACLEOD, 2017, p. 175, tradução nossa).<sup>20</sup>

Segundo Macleod, se essa visão mercadológica fosse transformada, valorizando vidas criativas e priorizando os cidadãos ao invés dos consumidores, nós seríamos mais fortes, inovadores e felizes. Como exemplo, a autora cita duas iniciativas – o Cultural Value Project e as propostas do projeto Spatial Agency.

O Cultural Value Project foi um projeto desenvolvido, em 2012, pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido, cujo objetivo é buscar o valor da cultura e a diferença que faz o engajamento com arte e cultura para os indivíduos, para a sociedade e para a economia. Essa pesquisa separou quatro situações nas quais a cultura é importante para a sociedade:

1. O papel do engajamento cultural na formação de indivíduos reflexivos.
2. A formação de cidadãos engajados, a partir do voto e do voluntariado.
3. A contribuição da arte e da cultura na evolução da saúde e bem-estar.
4. A arte na educação a fim de ajudar no aprendizado de habilidades cognitivas, confiança, motivação, resolução de problemas e habilidades comunicativas.

Dessa forma, a questão levantada a partir das premissas elencadas acima (e as entendendo como pontos chave para nossas vidas criativas), é de como esse entendimento nos ajuda a pensar o papel do museu e de sua arquitetura na sociedade? Para começar a responder, Macleod cita quatro ideias desenvolvidas pelo Space Agency, um projeto cujo olhar direciona para novas maneiras de produção de edifícios e espaços.

A primeira ideia fala sobre projetos que questionem como as decisões formais podem potencializar as relações sociais:

*Ao invés da abordagem convencional da arquitetura que prioriza a forma, os projetos que cumprem o critério de julgamento espacial priorizariam o social e perguntariam como as decisões formais poderiam iniciar o empoderamento das relações sociais* (MACLEOD, 2017, p. 177, tradução nossa).<sup>21</sup>

A segunda é sobre arquitetos e arquitetura tornarem-se agentes espaciais que priorizem o conhecimento mútuo e compartilhado. Aqui o arquiteto amador e o profissional teriam o mesmo valor – “Os arquitetos valorizariam o conhecimento dos outros e compartilhariam o seu abertamente como um caminho para encontrar soluções” (MACLEOD, 2017, p. 178, tradução nossa).<sup>22</sup>

Em terceiro lugar está a consciência crítica, ou seja, as pessoas envolvidas na construção do museu precisam estar cientes de todas as oportunidades e desafios que ele suscita – “Nos museus mais eficazes, diversificados e engajados, as oportunidades de engajamento com coleções são integradas à experiência de formas cada vez mais ponderadas e humanas” (MACLEOD, 2017, p. 178, tradução nossa).<sup>23</sup>

E por último está a ideia da sustentabilidade financeira, um estudo aprofundado de recursos para o projeto que forneça uma visão real de como será o investimento nas vidas criativas dos seres humanos no futuro.

Como exemplo desses quatro pensamentos, a autora indica os projetos do Guggenheim Helsinki, projeto do escritório parisiense Moreau Kusunoki e do novo Munchmuseet em Oslo, projetado por Einar Myklebust e Gunnar Fougner. Segundo ela, criam um espaço público para além do que é reconhecido internacionalmente como espaço de consumo artístico e investem na possibilidade de um mundo social compartilhado, concluindo que:

*Então, a capacitação e o engajamento com o cotidiano devem se tornar uma prioridade para os criadores de museus, incluindo arquitetos. Talvez até grandes projetos, aparentemente perdidos para o capital e a produção de consumidores de arte, possam ser aproveitados para o social, para melhorar a vida como ela é vivida.* (MACLEOD, 2017, p. 183, tradução nossa).<sup>24</sup>

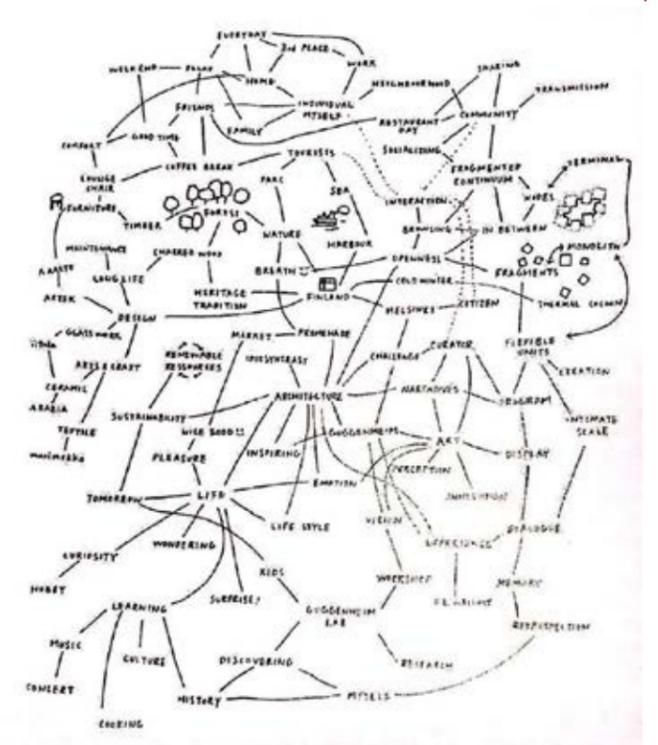


Figura 33: Esquema de palavras, Guggenheim Helsinki. Fonte: Catálogo New Museums, 2017, p. 179

22. “architects would value the knowledge of others and share their own openly as a route towards finding solutions” (MACLEOD, 2017, p. 178).

23. “In the most effective, diverse and engaged museums, opportunities for engagement with collections are integrated into experience in increasingly thoughtful and human ways” (MACLEOD, 2017, p. 178).

24. Enabling and engaging with the everyday, then, has to become a priority for museum makers, including architects. Perhaps even large projects, seemingly lost to capital and the production of art consumers, can be harnessed towards the social, towards improving life as it is lived. (MACLEOD, 2017, p. 183).

#### 4.5 As diferentes propostas do museu contemporâneo

Atualmente os museus vêm assumindo diferentes funções sociais, seja por sua configuração, projeto ou intenção diferenciados, questão abordada pela professora de teoria da arte e curadoria na Universidade Zeppelin, Karen Van den Berg em *Museum Buildings in the 21st Century: Major Projects and Notes on the Redefinition of the Museum* (2017). No texto, a autora aponta que, durante todo o processo de desenvolvimento desses espaços, foram surgindo vários tipos de museus, por exemplo, aqueles que se apresentam como plataforma aberta para crítica e discussão política, escapando da lógica capitalista e revelando diferentes contextos, narrativas artísticas e identidades.

*Isso e a crescente demanda por inclusão trouxeram mudanças: o museu tornou-se discursivo, popularizado e econômico. O que essas três tendências contraditórias têm em comum é o fato de que não é mais o visitante único (burguês) que é abordado, mas sim visitantes plurais. Assim, os esforços para ser inclusivo têm, entre outras coisas, o paradoxal, de forma alguma emancipatório, efeito que, doravante, os números de visitantes se tornam o critério decisivo em termos de política cultural, e a experiência no museu do visitante individual já não é uma preocupação principal. (VAN DEN BERG, 2017, p. 189, tradução nossa). 25*



Figura 34: Museu de Arte Contemporânea Metelkova. Fonte: Site MG+MSUM, s/p.

Van den Berg apresenta o Museu de Arte Contemporânea Metelkova, projetado em 1930 por Edvard Ravnikar – onde toda a fachada é composta por banners, da cobertura ao térreo, tornando-se uma superfície de escrita comunitária – e o Centro Báltico de Arte Contemporânea, em New Castle, situado em um antigo moinho de farinha da década de 50 e inaugurado em 2002 com projeto de reforma de Dominic Williams. Segundo o texto, neste museu um andar inteiro acima da entrada é destinado à mediação das obras em exposição.

Também é possível citar o Museu Cais do Sertão, projeto do escritório Brasil Arquitetura, que presta homenagem a Luiz Gonzaga, músico e compositor brasileiro, buscando rememorar e representar de forma artística a atmosfera do sertão do Brasil. Segundo o escritório, em reportagem para o site Archdaily:

*O concreto pigmentado amarelo ocre representa a cor quente do solo do agreste. Com uma estrutura sofisticada de concreto protendido, projetamos um grande vão de aproximadamente 65 metros de luz, criando uma grande praça coberta, uma verdadeira varanda urbana - abrigo do forte sol e das chuvas da cidade. Essa praça coberta poderá ter uma infinidade de usos, das festas abertas às feiras, dos shows ao nada fazer no desfrute de uma boa sombra ou vista para os arrecifes. (EQUIPE Brasil Arquitetura, 2018, s/p).*

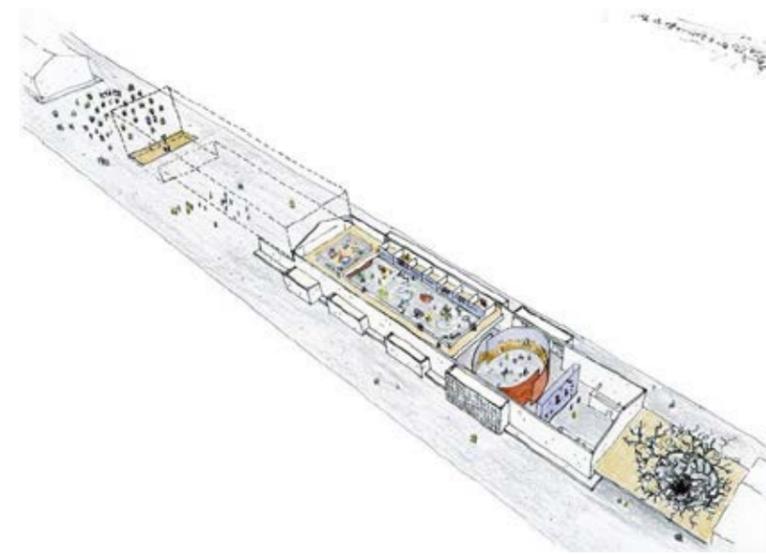


Figura 35: Croqui Museu Cais do Sertão, Brasil Arquitetura, 2018. Foto: Nelson Kon. Fonte: Site ArchDaily, 2018, s/p.

Van den Berg também busca apresentar museus que não assumem a tal política de crítica e abertura para as diversas individualidades. Eles são, em suas palavras, museus universais ("major museums"), cuja missão principal é sua significância global, abrigando artefatos de diversas culturas e tempos, como o Louvre Abu Dhabi, de Jean Nouvel.

Outra categoria apresentada pela autora são os museus que buscam adquirir prestígio enquanto marcos contemporâneos, projetados por arquitetos reconhecidos, a exemplo dos edifícios culturais desenvolvidos por SANAA, Zaha Hadid, Daniel Libeskind e pelo escritório MVRDV, com assinatura e estilo projetual bem característicos. "Ao todo, o museu do século XXI já não se apresenta como um guardião das tradições culturais, mas sim como um destino icônico, moderno e inovador - como se projetado para ser apresentado na mídia" (VAN DEN BERG, 2017, p. 186, tradução nossa).<sup>26</sup>



Figura 36: Museu de Arte Eli and Edythe Broad, Zaha Hadid, East Lansing, Estados Unidos, 2012. Fonte: Site ArchDaily, 2012, s/p.

Museus com marca forte, cuja missão não se relaciona apenas com a promoção da cultura e arte, surgem mais fortemente a partir do Museu Guggenheim de Bilbao, projetado pelo escritório do arquiteto Frank Gehry e inaugurado em 1997. Segundo Van den Berg, o projeto foi um ponto chave na mudança da história dos museus, pois, pela primeira vez, um museu foi encomendado, principalmente, para auxiliar na recuperação econômica de uma região.

25. This and the increased demand for inclusivity have brought about changes: the museum has become discursive, popularised and economised. What these three contradictory tendencies have in common is the fact that it is no longer the single (bourgeois) visitor who is addressed but rather plural visitors. Thus efforts to be inclusive have among other things the paradoxical, by no means emancipatory, effect that henceforth attendance figures become the decisive criterion in terms of cultural policy, and individual visitor's museum experience is no longer a chief concern (VAN DEN BERG, 2017, p. 189).

26. "All in all, the 21st century museum no longer poses as a guardian of cultural traditions, but rather as an iconic, hip and innovative destination – as though designed to be featured in the media" (VAN DEN BERG, 2017, p. 186).

O Plano Estratégico que orientou as diretrizes de intervenção para a Zona Metropolitana de Bilbao deu prioridade às condições para que atividades terciárias se concretizassem, com arquitetura adequada a esses usos. Atividades culturais e turismo, com a construção do Museu Guggenheim em Abandoibarra foram um meio para a transformação, expandindo atividades econômicas (ABASCAL, 2014, s/p).



Figura 37: Museu Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry, 1997  
Fonte: Site ArchDaily, 2016, s/p

O Guggenheim surge de uma parceria com a Fundação Guggenheim e o município de Bilbao. Para a fundação, essa união significava a continuação de uma política de expansão cultural cujo objetivo era o aumento de sua coleção e do número de filiais, para a municipalidade, a intensão era deslocar sua estratégia do setor industrial para o setor terciário de serviços, transformando Bilbao em um importante centro turístico e cultural (KRAUSS, 1987, apud NEIVA, PERRONE, 2013).

Além de se destinar às funções tradicionais – selecionar, conservar e expor obras de arte –, o museu assumiu as funções já propostas pelo Centro Pompidou em 1977: atrair investimentos, revitalizar a paisagem e atrair pessoas de todas as partes. O sucesso do Museu Guggenheim de Bilbao foi imediato, em apenas um ano recuperaram-se os gastos investidos em sua construção (NEIVA, PERRONE, 2013, p. 104).

A variedade dos acessos sugere que há uma preocupação no projeto em conectá-lo com o entorno, além de buscar manter o gabarito das pré-existências no contexto imediato e aplicar materiais na fachada que façam referência aos materiais utilizados nas construções da região.

Gehry cria um modelo que apazigua o conflito entre continente e conteúdo. A seu favor, dirigem-se as críticas a respeito da leitura adequada de outros museus paradigmáticos e à mescla de galerias com características variadas, para uma arte ainda mais heterogênea, como a contemporânea (NEWHOUSE, 1998 apud NEIVA, PERRONE, 2013, p. 106).



Figura 38: Museu Louvre de Lens, 2006, SANAA.  
Fonte: Site ArchDaily, 2018, s/p.

Como exemplos do “efeito Bilbao”, termo trazido por Van der Berg, temos o Louvre de Lens, projeto do escritório SANAA inaugurado em 2006 e pensado para promover o desenvolvimento econômico da cidade e o projeto para o distrito cultural Saadiyat, em Abu Dhabi que abrigará quatro grandes instituições, projetadas por arquitetos famosos: o Guggenheim Abu Dhabi de Frank Gehry, o Museu do Louvre Abu Dhabi de Jean Nouvel, o Centro de Artes Cênicas projetado por Zaha Hadidy e o Museu Nacional Zayed de Norman Foster.

#### 4.6 Museu Contemporâneo e sua relação com a Cidade

Segundo Kali Tzortzi em seu texto The Museum, a Building in and for the City: An Exploration from a Spatial Point of View (2017), por meio da heterogeneidade de suas estruturas e exposições, os museus podem se tornar uma parte inseparável da cidade. A vivência dos museus está muito conectada, portanto, à sua relação com o local.

O começo dessa comunhão entre museu e cidade é representado pelo projeto Altes Museum, do pintor, urbanista e arquiteto Karl Friedrich Schinkel, em Berlim, no ano de 1830, pois foi construído em um ponto chave da cidade, oposto ao palácio real e próximo à Catedral de Berlim e ao Arsenal – Instituto de Cinema e Vídeo Arte. Segundo Tzortzi, Schinkel introduziu a ideia de um museu que crie visuais internos que enquadrem a cidade – vista de dentro para fora –, sendo também responsável pela promoção da ideia da Museum Island em Berlim, uma ilha com vários polos turísticos e museus como o Museu Pergamon, Museu Neues, Museu Bode e a Galeria Nacional Alte.



Figura 39: Localização Museu Altes, Berlim, Karl Schinkel, 1830. Fonte: Google Maps, s/p.

Outro exemplo é o Centro Pompidou, em Paris, projetado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers e inaugurado em 1977. O projeto se destaca não apenas pela criação da praça Plateau Beaubourg como parte fundamental da proposta, mas também por sua escada rolante externa, que cruza o edifício em diagonal, formando uma praça vertical, e por deixar à mostra todo seu sistema construtivo e de infraestrutura.

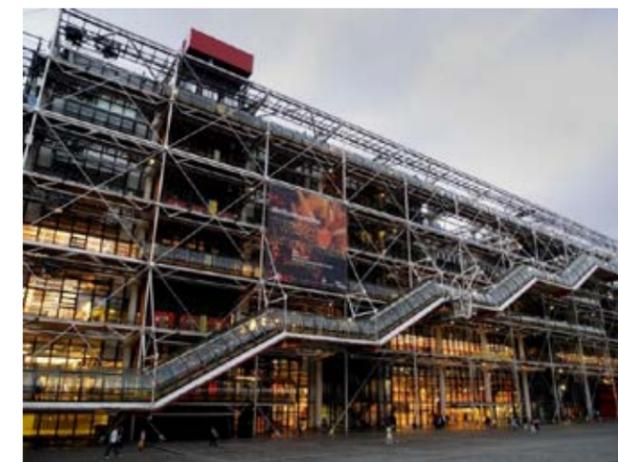


Figura 40: Centro Pompidou. Renzo Piano e Richard Rogers, 1977. Fonte: Site Archdaily, 2012, s/p.

Além do Pompidou e do Altes Museum, o Museu de Arte Contemporânea Kanazawa, projetado por SANAA e inaugurado em 2004 também se caracteriza como importante exemplo. Organizado como um sistema de galerias independentes que formam o núcleo do museu e um sistema de espaços públicos com pátios internos envidraçados entre eles, o projeto traz o contexto externo da cidade para perto do espaço interno do museu.



Figura 41: Museu de Arte Contemporânea Kanazawa, SANAA, 2004. Fonte: Site My Architectural Moleskine, 2012, s/p.

Tzortzi também apresenta em seu texto o conceito de lighthouses, ou seja, arquiteturas como pontos de iluminação, cuja presença é compartilhada entre o visitante, o museu e a cidade. Como exemplo, a autora cita o projeto Your Rainbow Panorama (2011), do arquiteto

Ofalur Eliasson, em Asrhus, na Dinamarca, uma passarela circular de vidro com as cores do arco-íris na cobertura do museu de arte ARoS. Segundo o arquiteto:

*Vejo Your Rainbow Panorama como uma ferramenta de orientação. Dividindo Aarhus em zonas de cores, ele tem as qualidades de um farol: ele chama a atenção não só para si mesmo, mas também para a sua localização física em Aarhus. Para as pessoas que vivem na cidade e se deslocam nas diferentes horas do dia, o trabalho torna-se uma bússola no tempo e no espaço (ELIASSON, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>27</sup>*



Figura 42: Your Rainbow Panorama, Studio Ofalur Eliasson, 2011. Fonte: Site Archdaily, 2014, s/p.

Entendendo o museu como espaço social, sua organização espacial deve conscientemente afetar como os visitantes percebem uns aos outros. Ou seja, criam-se intencionalmente espaços públicos que fomentem efeitos espontâneos.

Analisando os exemplos projetuais, é possível entendê-los como representações de museus abertos, acessíveis e que assumem sua posição ao estarem intencionalmente inseridos na vida urbana, tornando-se agentes promotores de memórias individuais e coletivas. Além disso, Tzortzi pontua que os museus abertos oferecem aos visitantes a possibilidade de selecionarem o que observar, criando sua própria experiência. Esse mesmo movimento de criação, segundo a autora, poderia ser atingindo também ao provocar o público a fazer ligações entre uma obra e outra, expondo, por exemplo, obras contemporâneas de diferentes técnicas e culturas em um mesmo espaço. E completa:

*Este papel da arquitetura do museu pode ser melhor iluminado pela distinção entre os dois tipos de informação que uma mensagem cultural contém: a informação semântica, significando seu conteúdo lógico, e a informação estética, significando a maneira como a mensagem é expressa (TZORTZI, 2017, p. 200, tradução nossa).<sup>28</sup>*

Como na maioria dos textos apresentados neste trabalho, reflexões sobre o museu do futuro também foram feitas pela autora. Sobre o tema, Tzortzi comenta que o desafio para os novos edifícios museológicos é contribuir para a reconstrução do espaço público, tornando-se centros de inovação e experimentação, onde as pessoas aprendem a se comunicar por meio de experiências compartilhadas, fazendo do museu um conector cultural.

*De um ponto de vista museológico, esta extensão do papel social dos museus ressoa com mudanças na ideia do museu como lugar de conhecimento: não só na observação de que na prática do museu tem havido uma mudança generalizada de foco da transmissão de conhecimento culturalmente estabelecido para a criação de novas perspectivas, mas também com os recentes avanços na nossa compreensão de que "é através de nossas percepções corporais, movimentos, emoções e sentimentos que o significado se torna possível e toma a forma que toma" (TZORTZI, 2017, p. 201, tradução nossa).<sup>29</sup>*

É possível concluir, portanto, que pensar o museu hoje é pensar um lugar cada vez mais democrático, aberto, sensível, maleável, conectado com a cidade e que reflita as múltiplas identidades sociais, sendo o local para criar e compartilhar memórias.

27. I see Your Rainbow Panorama as an orientation tool. Dividing Aarhus into color zones, it has the qualities of a lighthouse: it draws attention not only to itself, but also to your physical location in Aarhus. For people living in the city and moving through the different times of day, the work becomes a compass in time and space (ELIASSON, 2014, s/p).

28. This role of museum architecture can be best illuminated by the distinction between the two types of information a cultural message contains: the semantic information, meaning its logical content, and the aesthetic information, meaning the way the message is expressed (TZORTZI, 2017, p. 200).

29. From a museological point of view, this extension of the social role of museums resonates with changes in the idea of the museum as a locus of knowledge: not only in the observation that in museum practice there has been a pervasive shift of focus from the transmission of culturally established knowledge to the creation of new perspectives, but also with recent advances in our understanding that "it is through our bodily perceptions, movements, emotions, and feelings that meaning becomes possible and takes the form it does" (TZORTZI, 2017, p. 201).

**aquarelas, 2013 - 2015**

aquarelas feitas de edifícios da cidade  
de Xanxerê - SC



Antigo Cinema



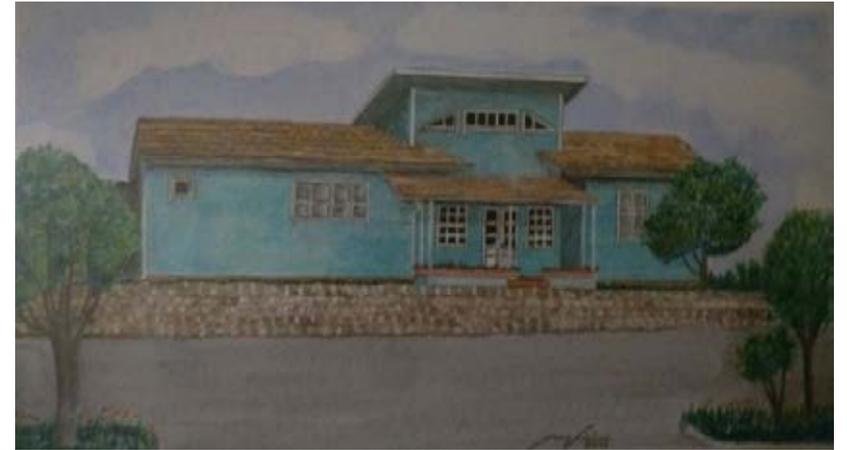
Casa Portuguesa, residência da Família Lopes – Década de 50



Casa "Vila Da Luz" - Década de 40



Prédio na Avenida Brasil



Casa da Família Casanova



Residência Família Scirea



Residência da Família Seraglio



Residência da Família Bortoluzzi

# 05

## O MUSEU CONTEMPORÂNEO: ESTUDOS DE CASO

A seguir serão apresentados estudos de caso de museus mundialmente reconhecidos, a partir de seus contextos históricos e questões programáticas, expositivas e formais, com o objetivo de buscar uma conclusão acerca do papel do museu contemporâneo e de sua relação com a arte e sua própria arquitetura. A escolha dos museus foi pautada, também, em sua distribuição no mundo, tentando, assim, construir uma percepção mais completa a seu respeito. A análise prioriza aspectos diretamente ligados às categorias acima citadas, considerando, portanto, que detalhes construtivos ou estruturais só serão comentados caso representem influência direta no entendimento formal e/ou expositivo dos projetos.

É preciso ressaltar que uma atenção especial foi dada para a análise do Palais de Tokyo, visto que o projeto é referência como espaço fomentador da criação e difusão da arte contemporânea.

- 5.1 Fundação Iberê Camargo
- 5.2 Museu MAXXI
- 5.3 Museu Soumaya
- 5.4 Palais De Tokyo
- 5.5 Museu Garagem de Arte Contemporânea
- 5.6 Museu The Broad
- 5.7 Museu Sumida Hokusai

## 5.1 Fundação Iberê Camargo

### Ficha Técnica

Localização: Porto Alegre, Brasil  
 Ano: 2001-2008  
 Cliente: Fundação Iberê Camargo  
 Arquiteto: Álvaro Siza  
 Programa: Edifício Cultural  
 Área: 1.350 m<sup>2</sup>

### Contexto

A Fundação Iberê foi criada em 1995 com a missão de preservar, investigar e divulgar a obra do artista Iberê Camargo. O período de construção do museu durou de 2001 a 2008 e está localizado às margens do Rio Guaíba, em Porto Alegre, Brasil.



Figura 43: Fundação Iberê Camargo, 2003, Álvaro Siza. Fonte: Site Nelson Kon, s/p.

### Circulações

Fazendo referência ao Guggenheim de Nova York (1939), é sugerido subir de elevador até o último andar e começar a visita de lá, onde, ao descer pelas rampas, o visitante passa pelas nove salas de exposição distribuídas nos três pavimentos de exposição. O edifício também conta com um núcleo de circulação de emergência e serviços.

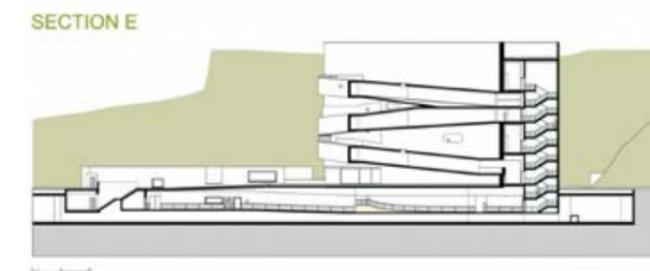


Figura 44: Fundação Iberê Camargo, 2003, Álvaro Siza. Corte E. Fonte: Site Fundação Iberê Camargo, s/p.

### Características do espaço expositivo

Construído inteiramente com concreto branco, a cor inspira inclusive os ambientes internos de exposição, distribuídos ao longo das rampas que conectam os três andares acima do térreo. O projeto possui, intencionalmente, poucas aberturas, posicionando-as em pontos estratégicos que enquadrem a paisagem externa sem comprometer a visualização das obras expostas.



Figura 45: Fundação Iberê Camargo, 2003, Álvaro Siza. Espaço Expositivo. Fonte: Site Nelson Kon, s/p.



Figura 46: Fundação Iberê Camargo, 2003, Álvaro Siza. Aberturas enquadrando a paisagem. Fonte: Site Nelson Kon, s/p.

**Programa**

O programa do edifício conta, além dos espaços de exposição no segundo, terceiro e quarto andares, com recepção, loja e café no térreo, e com biblioteca, auditório, salas de escritório e workshops, estacionamento e áreas técnicas no subsolo.

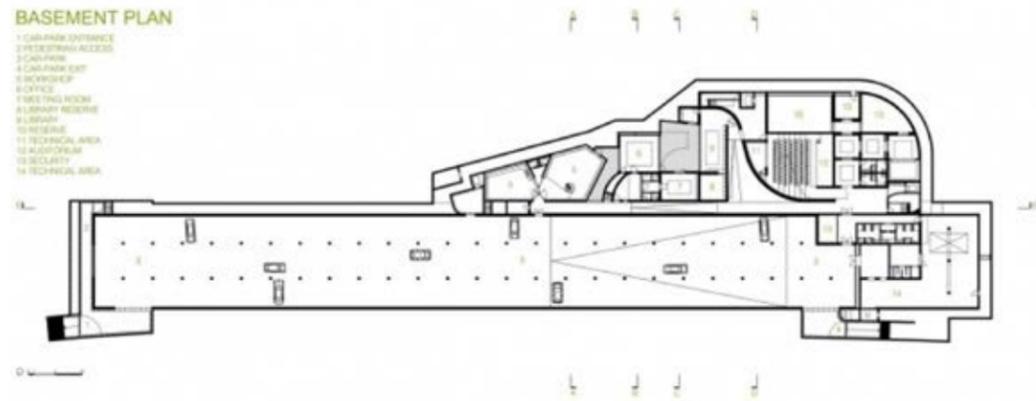


Figura 47: Fundação Iberê Camargo, 2003, Alvaro Siza. Planta do subsolo. Fonte: Site Fundação Iberê Camargo, s/p.

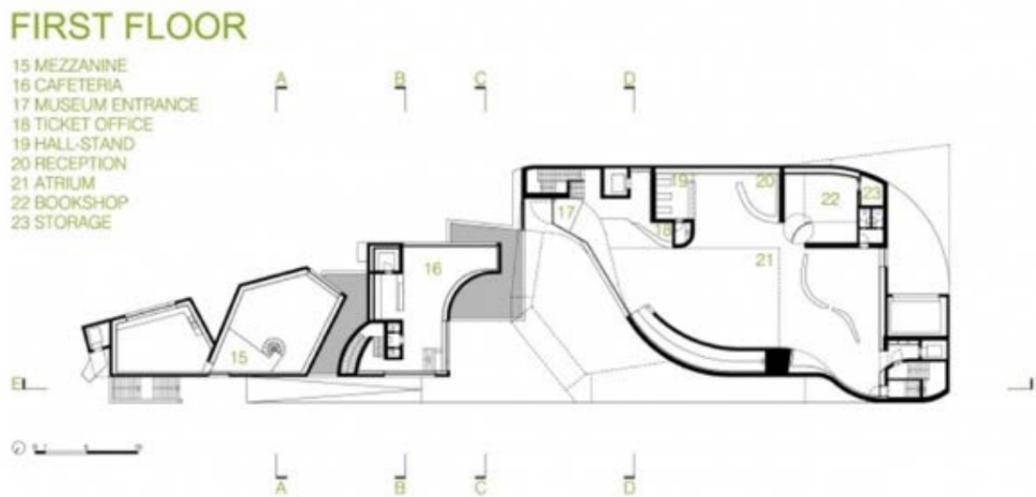


Figura 48: Fundação Iberê Camargo, 2003, Alvaro Siza. Planta do térreo. Fonte: Site Fundação Iberê Camargo, s/p.

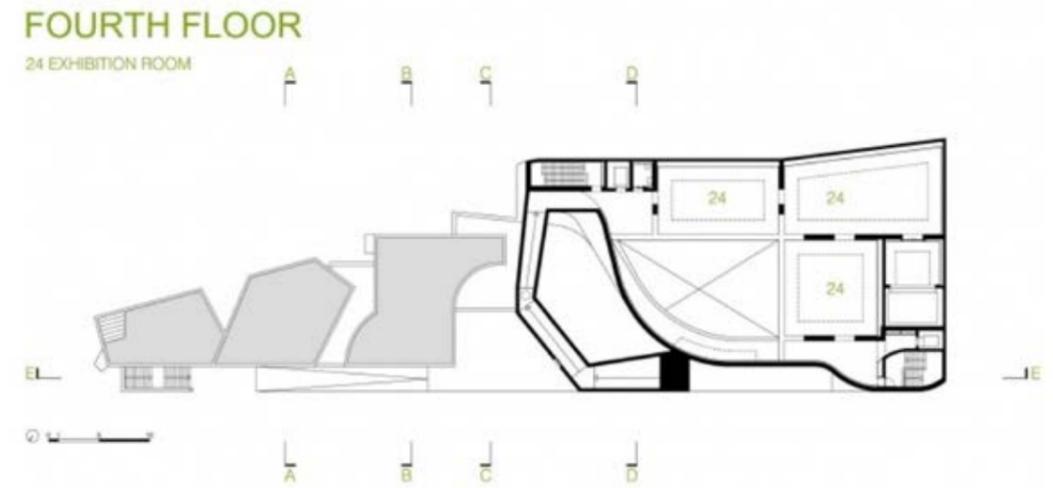


Figura 49: Fundação Iberê Camargo, 2003, Alvaro Siza. Planta do quarto andar, exposições. Fonte: Site Fundação Iberê Camargo, s/p.

Constelação



## 5.2 Museu MAXXI

### Ficha Técnica

Localização: Roma, Itália  
 Ano: 1999 - 2009  
 Cliente: Ministério da Cultura e Fundação MAXXI  
 Arquiteta: Zaha Hadid Architects  
 Programa: Museu  
 Área: 27.000 m<sup>2</sup>

### Contexto

Tendo como cliente o Ministério da Cultura e a Fundação MAXXI, o projeto se insere em um programa de renovação de atrações públicas para a cidade de Roma, sendo o primeiro museu de arte contemporânea na Itália, com o intuito de movimentar a economia e ajudar a criar uma atmosfera contemporânea, para uma cidade histórica, de tradições.



Figura 50: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.



Figura 51: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.

### Circulações

Segundo Zaha Hadid (2013, s/p), arquiteta do projeto, o museu “não é um recipiente de objetos, mas sim um campus de arte”, onde fluxos e caminhos se sobrepõem e se conectam para criar um espaço dinâmico e interativo.

O elemento articulador dos três níveis do museu é a escada preta, central e suspensa, que possibilita uma série de visuais de todos os andares. Além disso, o museu conta com escadas e elevadores complementares, tanto sociais como de serviço.

A circulação é, portanto, tema central no projeto – representada em um volume preto dentro de um ambiente predominantemente branco, adquire significado simbólico no contraste entre ausência e presença de luz, opostos que se complementam e se enaltecem mutuamente. Uma ode à essência da vida.

Segundo a professora da Universidade do Minho, Natacha Moutinho (2016), um desenho com apenas preto e branco valoriza exponencialmente o contraste e simbologia dessas cores. O preto é, por exemplo, ao mesmo tempo que atrelado à morte e às trevas para a cultura ocidental, também significa elegância e modernidade, sendo a cor que estabelece maior contraste com o branco do papel. Le Corbusier, cujos projetos e estudos teóricos são referência mandatória até hoje no campo da Arquitetura, entendida o vazio como o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz.

*O espaço branco e a linha preta são tão abstratos e conceituais que podem ser qualquer coisa, sem definição prematura de aspetos concretos, mas potencialmente embrionários de formas de ver e pensar (MOUTINHO, 2016, p. 275).*



Figura 52: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.

### Programa

O programa conta com hall de entrada, recepção, um espaço mais enclausurado para exposições temporárias, um espaço de coleção gráfica, cinco espaços abertos e fluidos de exposições diversas, auditório, loja, café-bar e terraço.

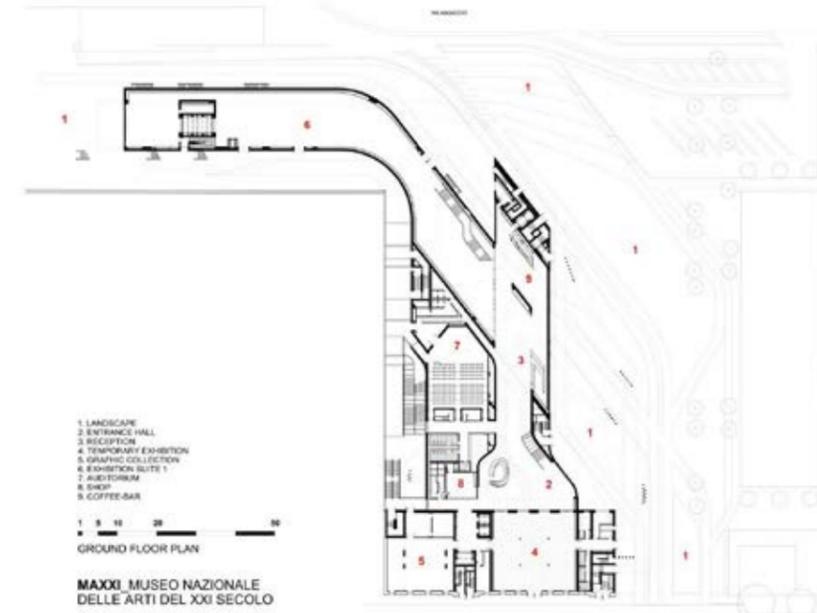


Figura 53: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009, térreo. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.

### Características do espaço expositivo

Através da análise das plantas e do partido adotado por Zaha Hadid e sua equipe, é possível perceber a intensão em proporcionar um espaço expositivo intimamente conectado com a arquitetura do edifício, pensada afim de permitir o máximo de flexibilidade em seu uso. Tal relação também se evidencia na utilização da estrutura como meio de suporte expositivo.

*(...) a luz natural recebeu um cuidado especial, pelas finas vigas de concreto no teto, juntamente com a cobertura de vidro e sistemas de filtragem. As mesmas vigas possuem um trilho interior no qual peças de arte serão suspensas. As vigas, as escadas e o sistema linear de iluminação guiam os visitantes pelo passeio interior, que se encerra num amplo espaço no terceiro nível. Onde uma grande abertura oferece uma vista da cidade, embora obstruída por um núcleo maciço (Equipe Zaha Hadid Architects, 2013, s/p).*



Figura 54: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.



Figura 55: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.



Figura 56: Museu MAXXI, Zaha Hadid Architects, 2009. Fonte: Site ArchDaily, 2013, s/p.

### Proposta formal

O projeto tem como objetivo principal o uso flexível e a continuidade espacial, podendo assim abrigar qualquer tipo de exposição de curta ou longa duração. Os elementos de destaque do projeto são as paredes curvas de concreto, escadas pretas suspensas e cobertura que capta luz natural, cujo objetivo, segundo Zaha Hadid (2013, s/p), era o de criar "uma nova tipologia espacial fluida de múltiplos pontos de perspectiva e geometria fragmentada, concebida para incorporar a fluidez caótica da vida moderna".

No que tange a relação do projeto com seu entorno imediato, as paredes curvas, a fachada principal totalmente limpa e a escolha pelo mesmo gabarito dos prédios pré-existentes asseguram um diálogo positivo entre antigo e novo. "O museu está inserido numa situação de bloco urbano, tirando disto suas diretrizes, e abrindo suas "asas de ponta" como pontos de vista panorâmicos" (Equipe Zaha Hadid Architects, 2013, s/p).

Constelação



### 5.3 Museu Soumaya

#### Ficha Técnica

Localização: Cidade do México, México  
 Ano: 2008-2011  
 Cliente: Fundação Carlos Slim  
 Arquitetos: FR-EE / Fernando Romero Enterprise  
 Programa: Museu  
 Área: 17.000 m<sup>2</sup>

#### Contexto

Segundo a equipe do escritório FRE-EE, o projeto para o Museu Soumaya presta homenagem à sua coleção de arte eclética com cerca de 70.000 objetos, datados desde o século XV até meados do século XX, incluindo a maior coleção privada de esculturas de Auguste Rodin no mundo.

O edifício possui 45 metros de altura e está localizado no novo empreendimento imobiliário Plaza Carso, em Polanco, um bairro cosmopolita da Cidade do México, antiga zona industrial dos anos 40.



Figura 58: Museu Soumaya, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.

#### Programa

Além dos espaços de exposição, o programa inclui um auditório com 350 lugares, biblioteca, restaurante, loja de presentes e escritórios administrativos.



Figura 59: Museu Soumaya, térreo, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.

#### Circulações

O museu se conecta com o espaço público através de uma grande escadaria que conduz à entrada do museu, funcionando como uma praça para os visitantes e moradores. Além disso, o espaço conta com um núcleo de circulação rígido para serviços diversos e com percurso contínuo de seis níveis onde os visitantes encontram obras-primas de Rodin, Van Gogh, Matisse, Monet, Dali etc. No último andar, a sala de esculturas é iluminada pela luz natural (zenital).

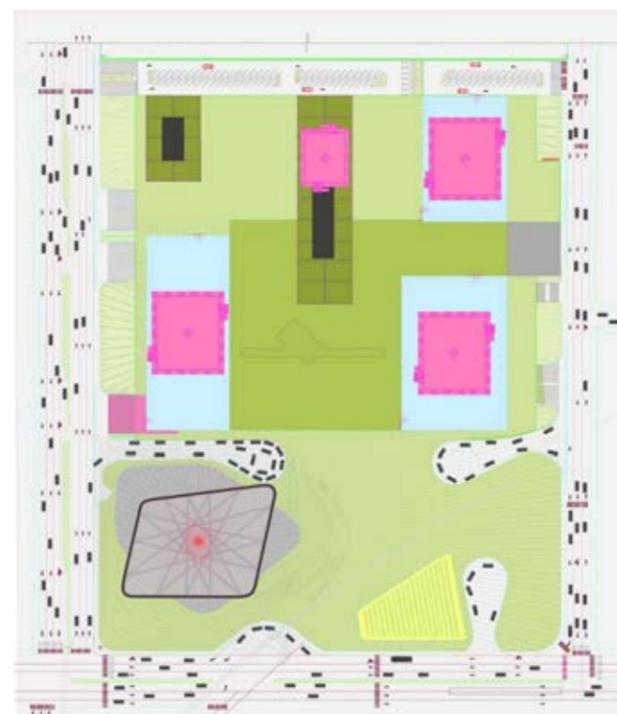


Figura 57: Museu Soumaya, implantação, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p



Figura 61: Museu Soumaya, entrada. FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.



Figura 62: Museu Soumaya, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p

**Características do espaço expositivo**

É possível identificar no projeto que o espaço de exposições apresenta neutralidade devido à sua cor básica (branco) e por não criar uma conexão com o exterior, com exceção da cobertura com luz zenital. Devido ao formato da planta, o espaço do museu possibilita diversas conexões internas, com variados acontecimentos e expressões artísticas simultaneamente, características que, assim como os exemplos anteriores, fazendo forte alusão ao Museu Guggenheim de Nova York.

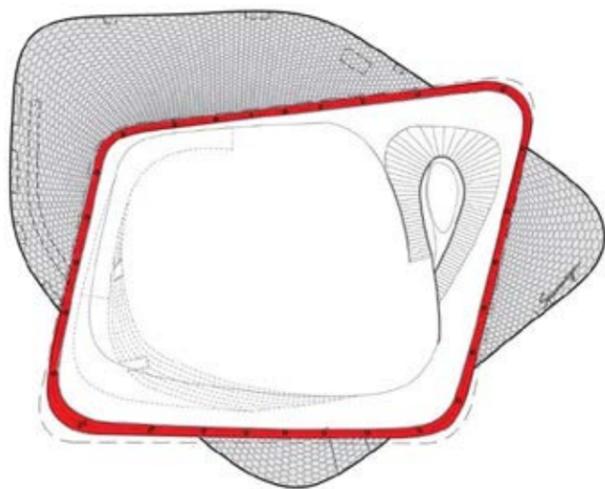


Figura 63: Museu Soumaya, sexto andar. FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.

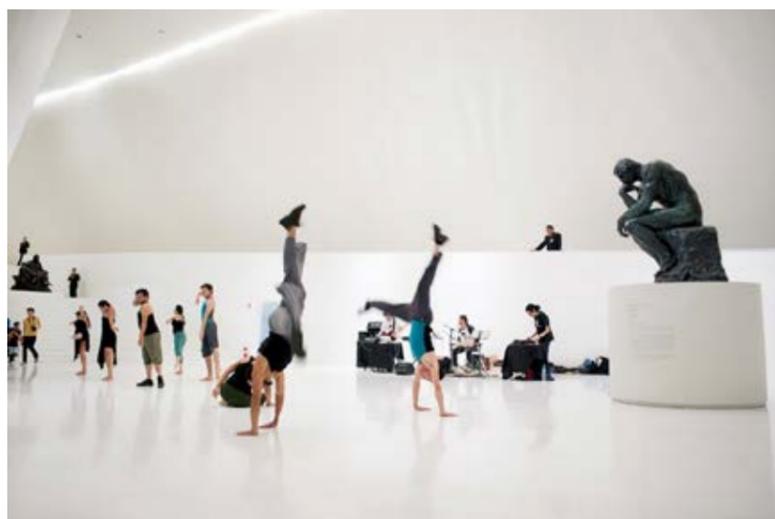


Figura 64: Museu Soumaya, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.



Figura 65: Museu Soumaya, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.



Figura 66: Museu Soumaya, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.

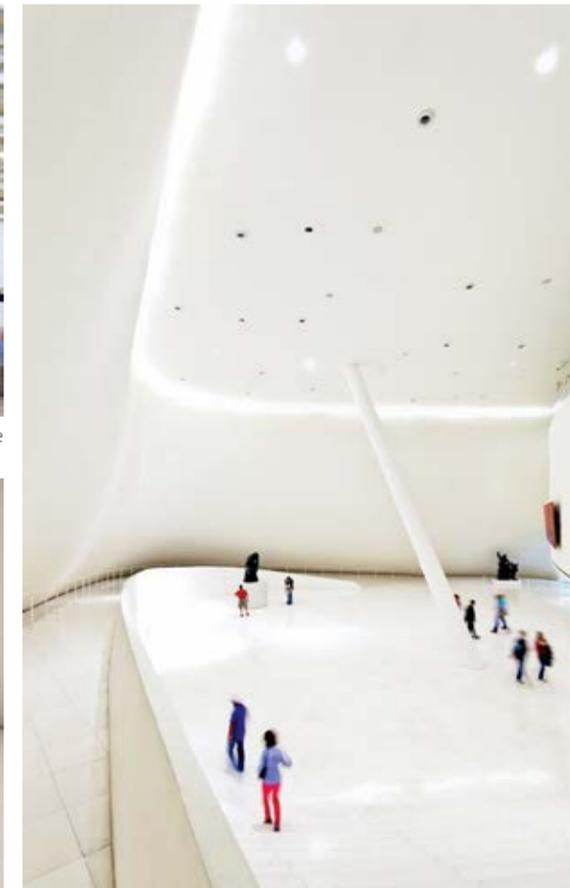


Figura 67: Museu Soumaya, FR-EE, Cidade do México, 2011. Fonte: Site ArchDaily, 2019, s/p.

**Proposta formal**

Uma pele com 16.000 azulejos hexagonais de aço espelhado, em alusão às fachadas de azulejos de cerâmica coloniais tradicionais, faz com que o museu seja visto de diferentes perspectivas, a depender da localização do espectador.

Além disso, foram utilizadas 28 colunas de aço curvado, com dimensões e formas variáveis para a envoltória do edifício. Para possibilitar os balanços em vários locais, a estrutura é estabilizada por um sistema de sete anéis localizados em cada andar.

Constelação



## 5.4 Palais De Tokyo

### Ficha Técnica

Localização: Paris, França

Ano: 2002-2012

Cliente: Ministério da Cultura e Comunicação, delegação de artes plásticas

Arquitetos: Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal

Programa: local para a criação contemporânea

Área: 7.800 m<sup>2</sup> (fase 1) e 16.500 m<sup>2</sup> (fase 2)

Custo: 3 milhões de euros (fase 1) e 13 milhões de euros (fase 2)

### Contexto

Segundo histórico apresentado no Site do Palais de Tokyo, em 24 de maio de 1937 é inaugurado o Palácio dos Museus de Arte Moderna, construído para a Exposição Internacional de Paris ocorrida em 1937, para abrigar o Museu Nacional de Arte Moderna em sua Ala Oeste (onde hoje fica o Palais de Tokyo) e o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em sua Ala Leste, existente até hoje.

No final de 1941, os porões dos dois museus foram transformados em lojas de bens judaicos sequestrados e saqueados, com móveis, incluindo centenas de pianos, armazenados na Ala Oeste e caixas de roupas e objetos pessoais na Ala Leste.

Em 1977 ocorre o fechamento do Museu Nacional de Arte Moderna, cujas coleções são transferidas para o Centro Georges Pompidou. Assim, a Ala Oeste passa a abrigar, a partir de 1978, o Museu de Arte e Ensaios e suas diversas coleções.

Em 1986 é criado, também na Ala Oeste, o Palácio da Imagem, que incluía a cinemateca francesa, o Instituto Nacional de Formação em Imagem e Som e o Centro Nacional de Fotografia. É criada, no mesmo ano, a Fundação Europeia para as Profissões da Imagem e do Som (FEMIS) e, em novembro de 1988, se insere também o Instituto de Estudos Superiores em Artes Plásticas, ocupando as antigas salas de escultura até março de 1990.

Houve, ainda, a tentativa de abrigar o Palais du Cinéma dentro do edifício, mas o projeto foi abandonado. A saída das instituições que ali estavam deixaram os espaços abandonados,

com paredes derrubadas, sem revestimento ou redes etc.

Foi apenas em 1999 que o Ministério da Cultura volta mais uma vez seu olhar para o espaço, organizando um concurso para a concepção de um novo uso para o Palais. Os vencedores foram Jérôme Sans e Nicolas Bourriaud, curadores e críticos de arte, com a proposta de união entre subsídio público e privado, além de um programa arquitetônico totalmente conectado à filosofia do museu. A dupla queria uma plataforma flexível e dinâmica, tanto com espaços para criação espontânea e disciplinas como moda, dança, música e cinema, quanto para exposições de arte contemporânea, abertos todos os dias até a meia-noite. O local a ser parcialmente administrado pelos próprios artistas deveria remeter a estúdios e se tornar um lugar em que os visitantes pudessem se sentir em casa.

Em entrevista para o Jornal Trimestral de Informação de Arte Contemporânea (2001), o curador Jérôme Sans defende que artistas, curadores e diretores de museus devam lutar contra a arquitetura, mas para Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, arquitetos da reforma do Palais de Tokyo, a atitude deve ser diametralmente diferente, de abordagem humilde e minimalista por parte da própria arquitetura. Na proposta enviada pelos arquitetos para o concurso do projeto do Palais, a filosofia do escritório agradou muito os curadores, habituados a ouvir e vivenciar embates entre seus pares e profissionais de arquitetura ao tentarem realizar seus projetos curatoriais.

Segundo Sans, agora em entrevista para a revista Archis (2002) e alinhado à conceituação proposta por Lacaton e Vassal: "o que me interessa na aventura da arte é ter os pés no aqui e agora, ganhar certa consciência política, econômica e social a partir do que fazemos e do que temos".

A Ala Oeste, com parte de seus espaços abertos em 2002, teve a primeira reforma considerando um programa de aproximadamente 5.000 metros quadrados que, ao longo da obra, transformou-se em 7.800 metros quadrados, mesmo com pequenas alterações. A segunda fase da reforma começou dez anos depois, estimando uma intervenção de 12 mil metros quadrados convertida em 16.500 metros quadrados ao final da obra. Foram reformados, portanto,

mais de 24.000 metros quadrados. O significativo intervalo de tempo entre as duas fases do projeto serviu como período de experiência, planejamento e tomada de decisão, algo que, segundo os arquitetos, era muito incomum para um edifício público de tamanho considerável e localização nobre.

Em abril de 2012, o Palais de Tokyo reabre após dez meses de trabalho e três meses de fechamento cobrindo, agora, toda a Ala Oeste do edifício de 1937, fazendo dele o maior centro de arte contemporânea da Europa, cujo presidente é, desde 2011, o crítico de arte Jean de Loisy.

### A intenção da curadoria

Antes do Ministério da Cultura iniciar o concurso para o Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans já haviam pensado em montar um local multiuso em Paris capaz de reunir uma nova geração de artistas, aberto o dia inteiro a diferentes formas de arte como cinema, moda, literatura e música, sendo auto administrado. Do meio-dia à meia-noite, o público poderia ver exposições, concertos, espetáculos de dança etc. A intenção foi logo transferida para o Palais de Tokyo, cuja ideia principal era não criar espaços seccionados para cada uma das artes.

Somado às suas primeiras ideias, o plano de Bourriaud e Sans era de, em praticamente todos os meses do ano, apresentar um jovem artista, ter exposições maiores em espaços maiores, além da mostra de um artista uma vez a cada dois meses e exposições coletivas. Tudo isso possibilitado por um certo número de eventos fomentados pelos próprios artistas ou pelos projetos que iriam desenvolver. Sempre com uma ou mais manifestações artísticas diferentes, a ideia era deixar o local o mais aberto possível, beneficiando um grande número de pessoas que encontrassem nele um espaço de experimentação e diálogo.

Outro projeto criado pelos curadores é chamado Pavillon, um centro educacional coordenado pela artista Ange Leccia, com direção educacional da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster e com a

colaboração de um grupo de designers. O objetivo era criar uma espécie de célula formada por dez jovens artistas internacionais que visitariam o Palais de Tokyo por um ano para refletir sobre suas próprias questões dentro do espaço. Uma parte do centro educacional seria reservada para críticos de arte e curadores, promovendo contato e troca diretos.

No texto que descreve o Palais de Tokyo (2021), fica evidente a posição buscada ao pensar um local oposto ao espaço museológico neutro, um rebelde dentro de um palácio e um centro dinâmico para a criação de arte contemporânea. Tal intenção, no entanto, se torna possível e concreta com as proposições projetuais feitas por Lacaton e Vassal, apresentando exemplo claro do conceito de museu aberto, citado no capítulo anterior.

*Um terreno baldio rebelde com o ar de um palácio, um anti-museu em transformação permanente, o Palais de Tokyo tem mantido Paris cheia de vida e em pé desde 2002. Ao mesmo tempo agradável e desafiador, generoso e vanguardista, convidativo e radical, poético e transgressivo, é um espaço para aprender, experimentar, sentir e viver - um espaço de onde brota o inesperado (Palais de Tokyo, 2021, s/p, tradução nossa).<sup>30</sup>*



Figura 68: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

<sup>30</sup> A rebellious wasteland with the air of a Palace, an anti-museum in permanent transformation, Palais de Tokyo has kept Paris full of life and on its toes since 2002. At once convivial and challenging, generous and cutting edge, inviting and radical, poetic and transgressive, it is a space to learn, to experience, to feel, and to live – a space from which the unexpected springs forth (Palais de Tokyo, 2021, s/p).



Figura 69: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

### O projeto do escritório Lacaton e Vassal

Levando em consideração o baixo orçamento, Lacaton e Vassal buscaram aproveitar ao máximo as qualidades já presentes no edifício, com o objetivo de garantir a integridade estrutural, respeitar as normas de segurança e acessibilidade, manter os espaços sem compartimentação, conseguir boa entrada de luz natural, multiplicar os acessos e preservar as transparências para o exterior. A dupla entendia o museu enquanto praça pública e continuação da cidade, inspirando-se na praça Djemaa-el-Fnaa, em Marrakech (Marrocos) – um lugar de passagem e encontro, de usos livres e diversificados, sem móveis ou quaisquer restrição.

Depois de resolver as questões legais de segurança e estrutura, a principal preocupação do escritório foi a comunicação constante com os visitantes do local, partindo do princípio de que o projeto não deve ser objeto de autorrealização do arquiteto, mas, sim, um presente a seus usuários finais. Dessa forma, a arquitetura do Palais de Tokyo é caracterizada por sua fluidez e flexibilidade, oferecendo liberdade total aos artistas e público em geral.

Em entrevista com o arquiteto, escritor e curador Mathieu Wellner para o artigo *Reduce, Reuse, Recycle*, a dupla de arquitetos comenta sobre a filosofia de construir uma atmosfera com novas sensações a partir das propostas de projeto, mas também aproveitar atmosferas

já presentes, os “materiais invisíveis”, como a qualidade da incidência de luz solar, a ventilação, as visuais, a presença de vegetação e, não mais importante, a potência dos encontros pré existentes – um interesse muito maior no princípio da adição do que na substituição do que existe por algo novo. Eles afirmam que não é uma questão de “um ou outro”, mas uma questão de “um e outro”.



Figura 70: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Archdaily, 2021, s/p.

Com relação ao Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal revelam não ter demolido ou danificado nada, buscando conservar as características pré-existentes do edifício, fazendo apenas reforço estrutural onde era preciso. O objetivo era ser o mais eficiente possível, minimizando o trabalho e maximizando a economia de gastos. Dessa forma, foram estabelecidas as seguintes prioridades:

- Estabilidade estrutural do edifício;
- Seguir os padrões de segurança e da legislação;
- Garantir iluminação, tratamento de água e esgoto;
- Permitir a máxima fluidez espacial para os artistas e usuários, conectando-os com o exterior.

O Palais de Tokyo tem o objetivo de abrigar artistas e o público em geral, buscando tornar os espaços o mais aberto, evidente e receptivo possível, trabalhando em colaboração com os diretores do museu, Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, na criação de um projeto condizente com sua concepção de curadoria.

*Abordamos esta segunda rodada de trabalho no Palais de Tokyo como uma segunda fase temporária, uma repetição do estado inicial que permitiria utilizar cem por cento do edifício. Após a fase inicial de renovação entre 2000 e 2002, apenas um terço do espaço foi utilizado pelo local para a arte contemporânea. Era como um corpo amputado, sem cabeça ou pernas, enquanto todo o poder do edifício reside na sua verticalidade. Hoje a nossa referência é Cedric Price's Fun Palace. Visitantes se movendo, artistas no trabalho, mesas de informações móveis... Este projeto não realizado combina a horizontal e a vertical para proporcionar tanto movimento em uma direção quanto na outra. Assim, após a referência à praça Jemaa el-Fna, cujas características são bastante horizontais, a imagem que gostaríamos de transmitir é a de uma dinâmica de fluxos. (VASSAL, 2011, p. 107, tradução nossa).<sup>31</sup>*

### Circulações

O projeto permite que o visitante possa caminhar em todos os sentidos, transitando de uma atividade à outra, potencializando a possibilidade de entrada e saída por todos os níveis ao aumentar a capacidade de acesso.

O objetivo dessa estratégia visual é trazer a percepção dos grandes espaços, tirando partido da diversidade de acontecimentos e de como os volumes se conectam à luz natural.

Circulações verticais adicionais foram criadas para aumentar as relações e a fluidez de um andar com o outro. A grande escadaria central permite acesso direto ao nível um

do pátio e, internamente, a todos os outros pavimentos. Não existe percurso determinado – o visitante é livre para explorar os espaços como preferir, podendo ir desde o porão até as áreas expositivas iluminadas pela cobertura de vidro.

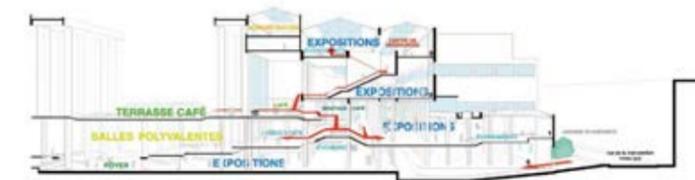


Figura 71: Corte perspectivado com fluxos e programa. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

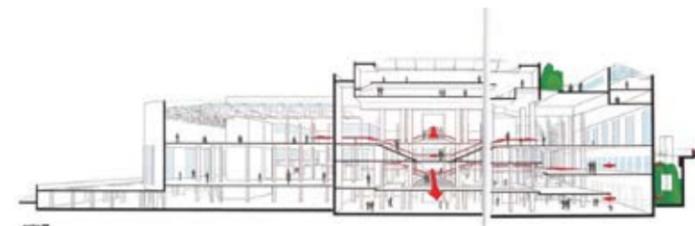


Figura 72: Corte perspectivado com fluxos. Fonte: Matéria Revista AR, 2012, p. 44.



Figura 73: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

<sup>31</sup> We tackled this second round of work on the Palais de Tokyo as a second temporary phase, a repeat initial state that would make it possible to use one hundred percent of the building. After the initial renovation phase between 2000 and 2002, only a third of the space was in use by the site for contemporary art. It was like an amputated body, without a head or legs, whereas the whole power of the building lies in its verticalness. Today our reference is Cedric Price's Fun Palace. Visitors moving about, artists at work, mobile information desks... This unrealized project combines the horizontal and the vertical to provide as much movement in one direction as in the other. So, after the reference to the Jemaa el-Fna square, whose characteristics are fairly horizontal, the image we would like to convey is that of a dynamic of ebbs and flows. (VASSAL, 2011, p. 107).

**Programa**

O Palais de Tokyo é considerado um espaço de arte contemporânea, com ofertas múltiplas de vivência, lazer e diversidade ao estar aberto ao público e seu contexto imediato. O programa conta com espaços para exposições, eventos, filmes, música e moda, além de uma livraria, um café-restaurant e lojas, buscando ser o oposto de um lugar de “canonização” da arte.

O Nível 0 abriga exposições, eventos, e o foyer das salas multifuncionais.

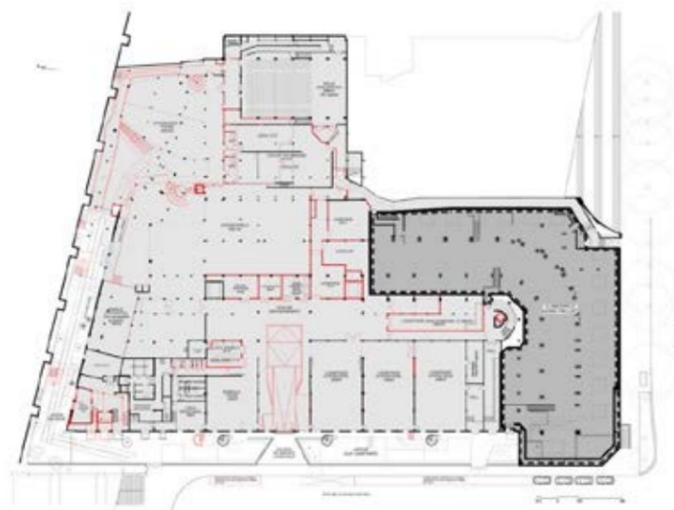


Figura 74: Planta do projeto, nível 0. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

O Nível 1 se conecta pela escadaria central aos andares superiores 2 e 3 e é utilizado para exposições e eventos. Seus dispositivos móveis e combináveis permitem criar e modificar rapidamente espaços de exposição ou recepção. O nível abriga lojas, um café e as salas de cinema transformadas em salas multiuso.



Figura 75: Planta do projeto, nível 1A. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

Dois níveis intermediários, 1b e 1c, estão no mezanino do Nível 1. O Nível 1b foi pensado para eventos e exposições enquanto o Nível 1c faz a transição ao conectar-se à praça central e ao Nível 2.

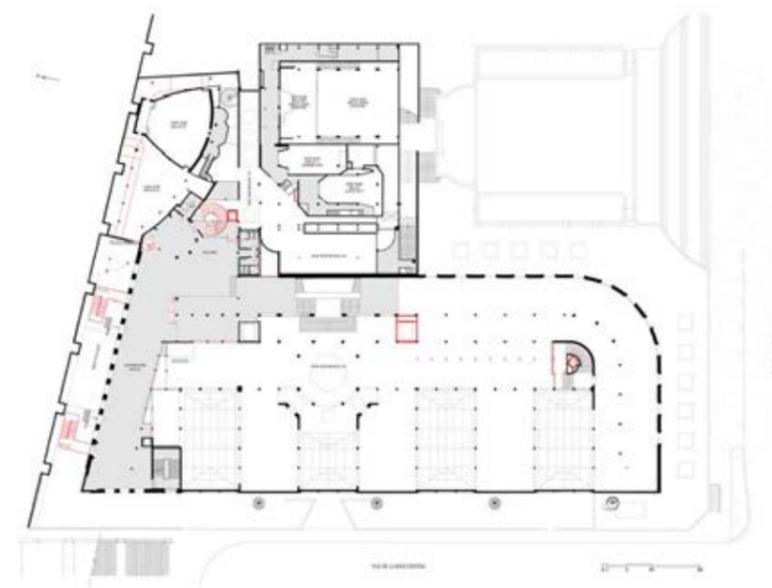


Figura 76: Planta do projeto, nível 1B. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

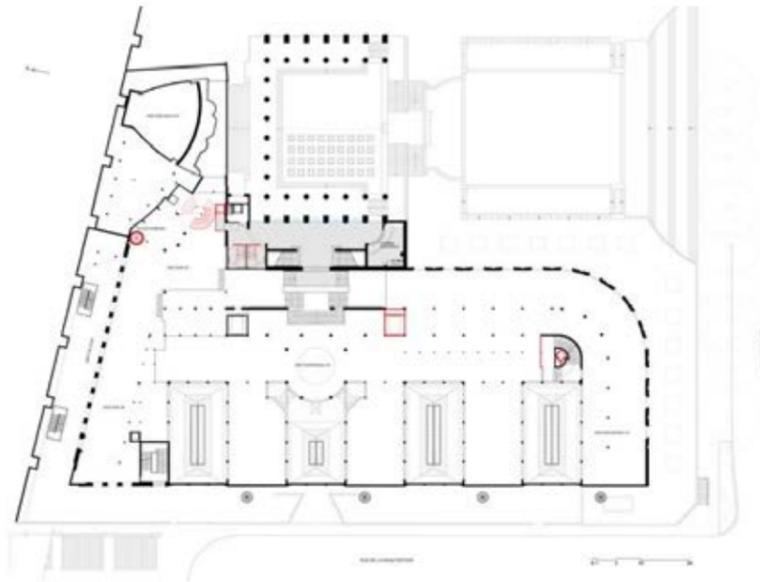


Figura 77: Planta do projeto, nível 1C. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

O Nível 2 é iluminado pelas coberturas de vidro e abriga exposições, fazendo uso dos mesmos dispositivos de parede móvel instalados no Nível 1.

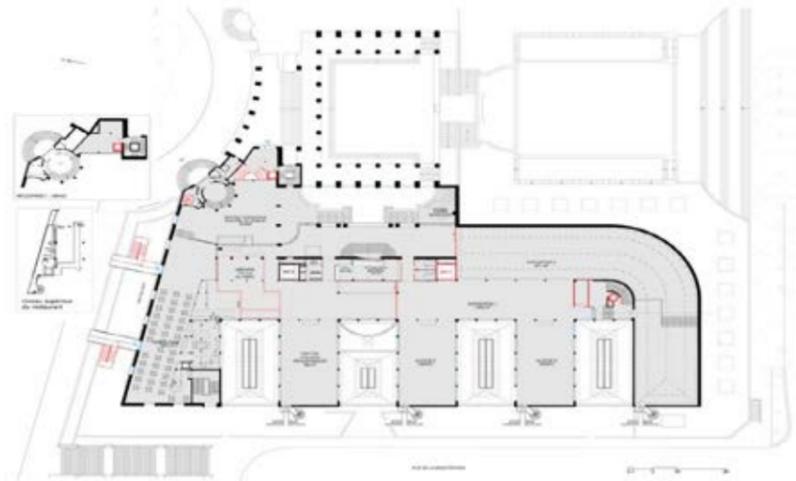


Figura 78: Planta do projeto, nível 2. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

O Nível 3 é totalmente envidraçado, com terraços ao ar livre. Lá estão os espaços já instalados da administração, um centro de recursos/biblioteca e um espaço expositivo em volta da grande escadaria.

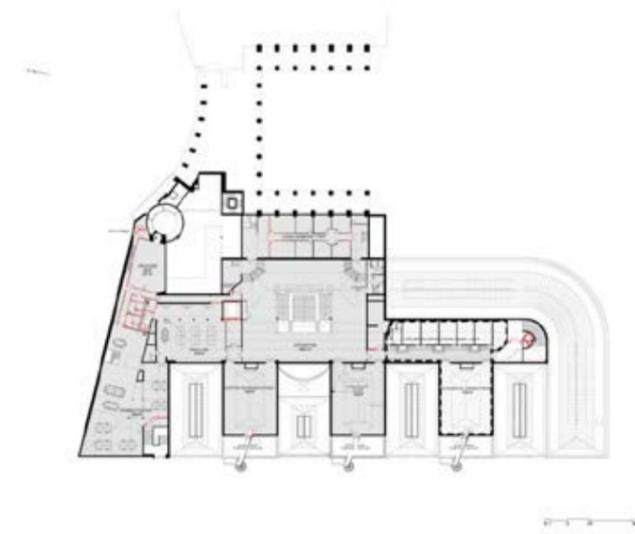


Figura 79: Planta do projeto, nível 3A. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

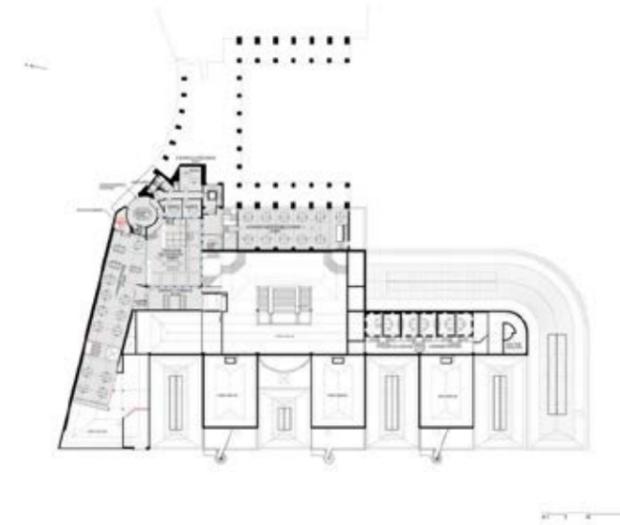


Figura 80: Planta do projeto, nível 3B. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

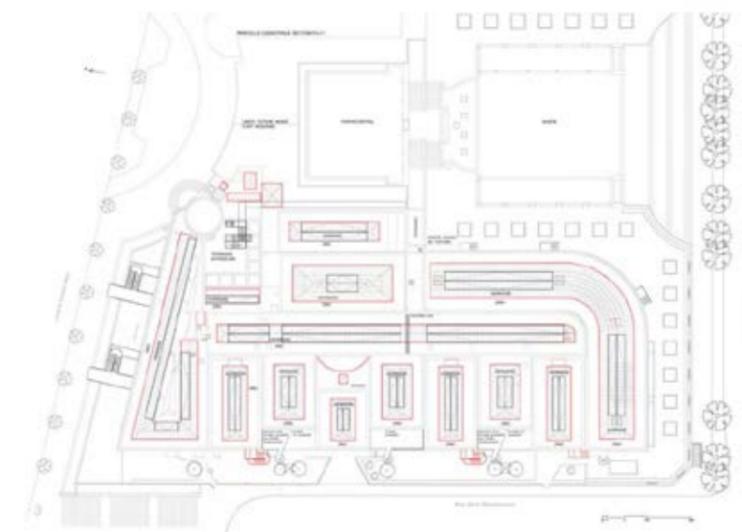


Figura 81: Planta do projeto, cobertura. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

**Características do espaço expositivo**

A principal característica do espaço expositivo do projeto é sua amplitude espacial nas três dimensões, aproveitando plenamente a altura e a riqueza da volumetria pré-existente, além de sua flexibilidade nas repartições a depender do evento.

Uma questão que se destaca é a falta de acabamento dos espaços, permitindo sobreposições ao absorver os ruídos de exposições anteriores, movimento similar à própria cidade enquanto agregadora de camadas e tempos marcados nas paredes e pisos das construções.

Além disso, o museu é conhecido por sua continuidade espacial diferenciada. Segundo Bourriaud e Sans, o termo mais assertivo não seria "espaços de exposição", mas sim, "espaços abertos a qualquer tipo de evento".

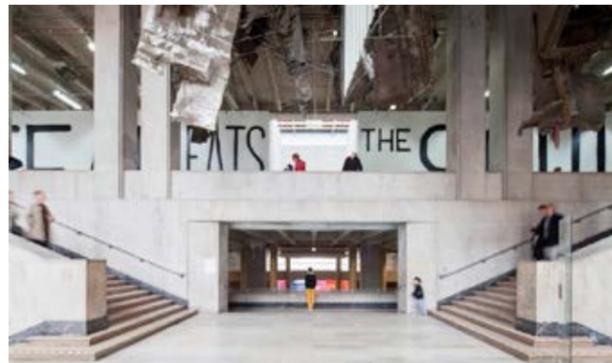


Figura 82: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Archdaily, 2021, s/p.



Figura 84: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

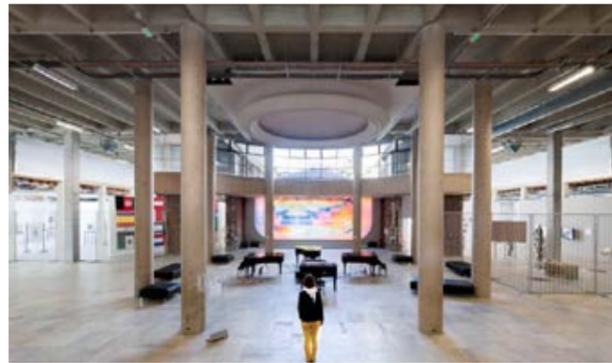


Figura 83: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Archdaily, 2021, s/p.



Figura 85: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 86: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 88: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 87: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 89: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

**Proposta formal**

Estava claro que Lacaton e Vassal não queriam transformar um prédio de arquitetura histórica relevante em uma caixa fechada. Ao contrário, decidiu-se manter os elementos pré-existentes como representação da história do local, criando contato com o exterior por meio de grandes janelas com oito metros de altura além da cobertura de vidro, buscando garantir a liberdade de apropriação dos espaços.

*Para nós, trabalhar com um patrimônio arquitetônico se resume a se contentar com o que você tem, trabalhando com as qualidades inerentes do espaço ou do local. Não adotamos uma mentalidade de herança, que tende apenas a manter as coisas intactas, para proteger congelando o que já está no lugar. Em vez disso, acreditamos que o patrimônio*

*é a capacidade irreversível que um espaço ou edifício oferece de forma duradoura. Nosso desejo então era revelar o Palais de Tokyo em suas propriedades intrínsecas (VASSAL, 2011, p. 100, tradução nossa).<sup>32</sup>*



Figura 90: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Archdaily, 2021, s/p.

<sup>32</sup> For us, working with a piece of architectural heritage comes down to making do with what you have, working with the inherent qualities of the space or site. We don't adopt a heritage mindset, which tends only to keep things intact, to protect by freezing what's already in place. Instead, we believe that heritage is the irreversible capacity that a space or building offers in a lasting way. Our desire then was to reveal the Palais de Tokyo in its intrinsic properties (VASSAL, 2011, p. 100).



Figura 91: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 92: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 93: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.



Figura 94: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

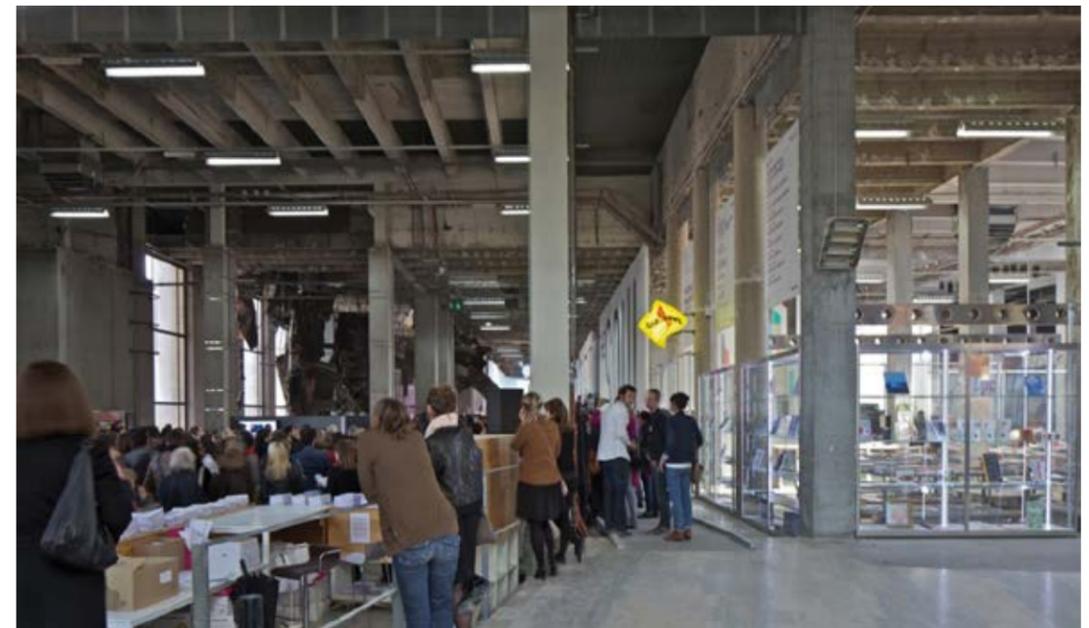
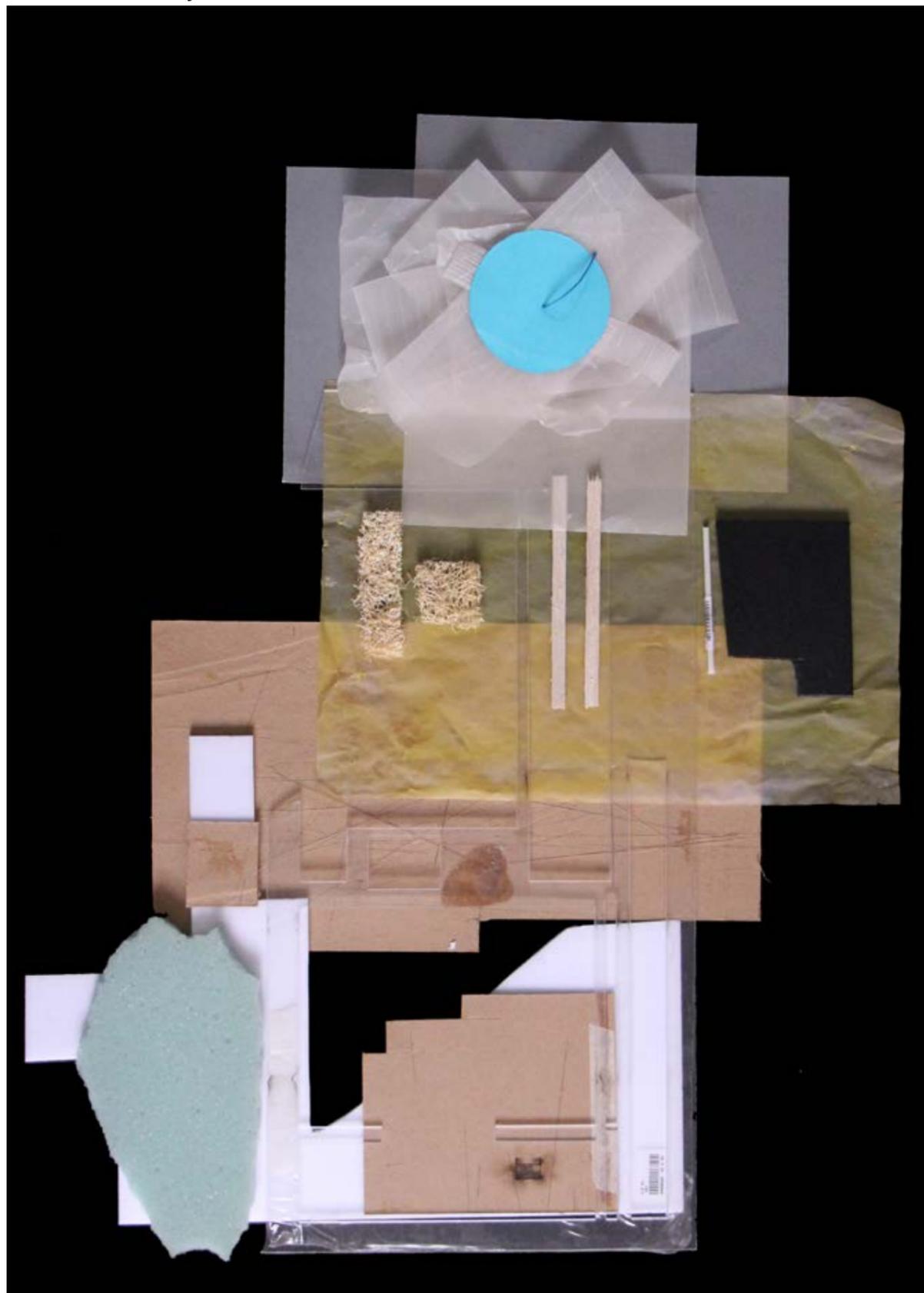


Figura 95: Palais de Tokyo, Lacaton e Vassal, Paris, 2014. Fonte: Site Lacaton e Vassal, s/p.

Constelação



### 5.5 Museu de Arte Contemporânea Garage

Ficha Técnica

Localização: Moskva, Rússia  
 Ano: 2011 - 2015  
 Cliente: Centro Garagem de Cultura Contemporânea  
 Arquitetos: OMA  
 Programa: Museu  
 Área: 5400 m<sup>2</sup>

#### Contexto

O Museu de Arte Contemporânea Garage é uma revitalização do restaurante Vremena Goda, da década de 1960, um pavilhão pré-fabricado de concreto que, abandonado desde 1990 passou a sofrer deterioração intensa com os efeitos da neve e da chuva.

O projeto do escritório OMA procura conservar os elementos originais da era soviética – uma parede de mosaico, azulejos e tijolos – ao mesmo tempo em que propõe novas técnicas e materiais.

O museu foi inaugurado em 2008, no Bakhmetievsky Bus Garage (projeto de Konstantin Melnikov), retirado de um bairro semi-industrial, no norte de Moscou, e realocado para um dos espaços públicos mais conhecidos da cidade, o Parque Gorky, com o objetivo de aproximá-lo de mais pessoas.

#### Circulações

O edifício contém dois núcleos de circulação e serviços e dois níveis de espaços abertos para exposições.

Uma escada no nível inferior conecta-o com a biblioteca, midiateca, auditório e uma cafeteria, sala de estar informal com móveis da época soviética.

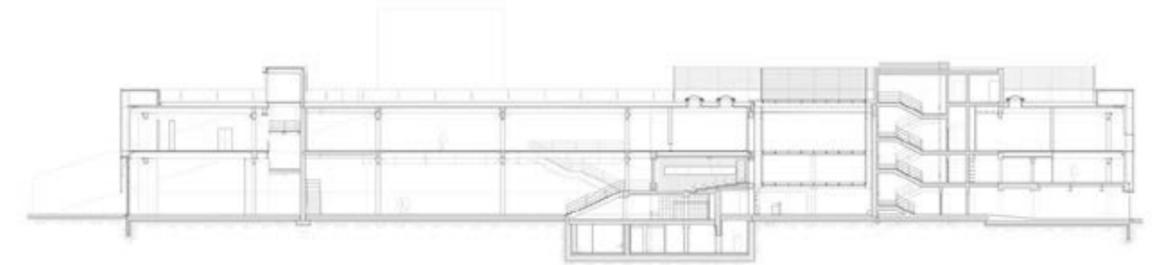


Figura 98: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Corte Longitudinal. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

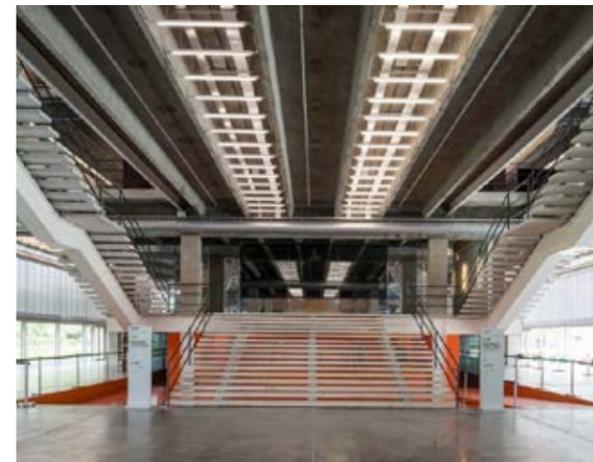


Figura 99: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Corte Transversal. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

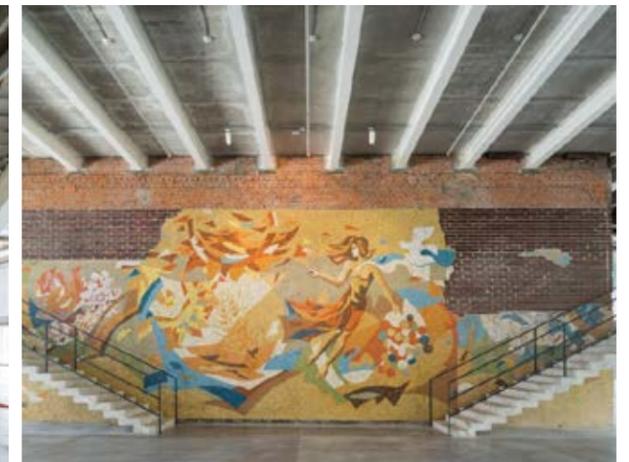


Figura 101: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

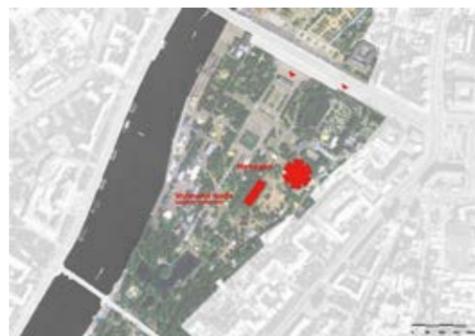


Figura 96: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Localização na cidade. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 97: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Fachada. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 100: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 102: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

### Características do espaço expositivo

O edifício oferece diversas opções de espaço expositivo, como paredes brancas com dobradiças que podem ser articuladas desde o teto. Há a possibilidade, por exemplo, de se fazer uma configuração de cubo branco instantâneo quando uma exposição exigir, visto que as paredes existentes e mantidas conservam seus tijolos e azulejos de revestimento verde. A abertura de nove por onze metros no andar superior cria um espaço de pé-direito duplo de dez metros para o hall, possibilitando a exibição de grandes esculturas.



Figura 103: Museu de Arte Contemporânea Garage, maquete proposta expositiva, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2012, s/p.



Figura 104: Museu de Arte Contemporânea Garage, maquete proposta expositiva, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2012, s/p.



Figura 105: Museu de Arte Contemporânea Garage, maquete proposta expositiva, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2012, s/p.

### Programa

O programa inclui galerias de exposição em dois níveis, um centro criativo para crianças, loja, cafeteria, auditório, escritórios e terraço na cobertura.

O programa do museu ocupa três níveis, com espaços mais subdivididos na parte noroeste do pavilhão, abrigando os programas de educação e pesquisa. Os grandes espaços abertos, ao sul, são dedicados às exposições, projetos e eventos.

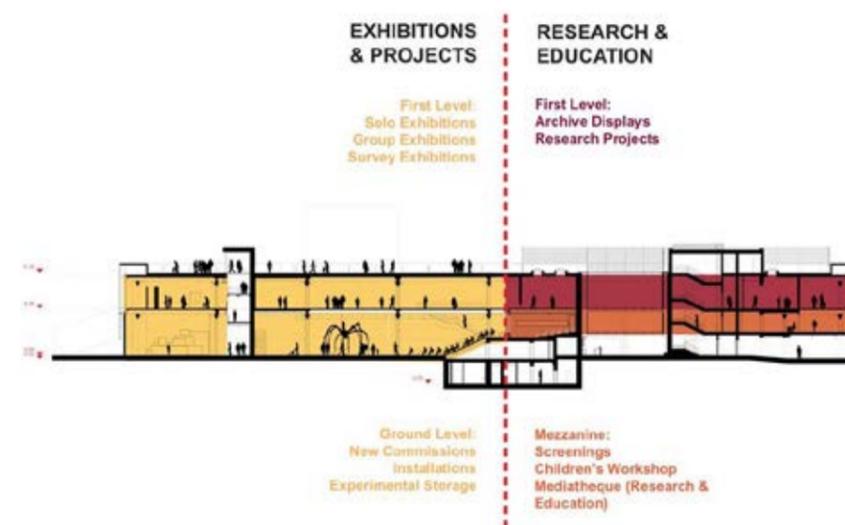


Figura 106: Museu de Arte Contemporânea Garage, corte com o programa, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

### Proposta formal

A estrutura de concreto existente está rodeada por uma nova fachada translúcida de camada dupla, feita com policarbonato que acomoda uma grande parte dos equipamentos de ventilação do edifício, deixando os espaços expositivos sem interferência. Esta fachada está a dois metros e vinte e cinco centímetros do solo, propondo uma reconexão visual do interior do pavilhão com o parque.

A entrada Garage Gorky Park é marcada por dois grandes painéis na fachada, que deslizam para cima, objetivamente buscando destacar a arte a ser exposta no espaço de pé-direito duplo do hall, além de proporcionar uma visão horizontal do parque, para além da construção.



Figura 107: Museu de Arte Contemporânea Garage, OMA, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

Constelação



## 5.6 Museu The Broad

### Ficha Técnica

Localização: Los Angeles, Estados Unidos  
 Ano: 2015  
 Cliente: Eli e Edythe Broad  
 Arquitetos: Diller Scofidio + Renfro  
 Programa: Museu  
 Área: 11 000 m<sup>2</sup>  
 Custo: 14,0 milhões de dólares



Figura 108: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

### Contexto

Projeto de Diller Scofidio + Renfro, o museu de arte contemporânea The Broad está localizado na Grand Avenue, no centro de Los Angeles (EUA), e foi encomendado pelos filantropos Eli e Edythe Broad, abrigando aproximadamente 2.000 obras de arte da The Broad Art Foundation e das coleções pessoais dos donos.

Uma das premissas do projeto foi pensar uma construção que se atente a questões sustentáveis, fazendo uso de drenos no telhado, direcionados para jardins que filtram a água pluvial, com encanamento de alta eficiência que ajudam a reduzir o uso de água em 40 por cento. Construído próximo a uma estação de metrô, oferecendo fácil acesso ao pedestre, também foram previstas estações de carregamento de carros elétricos, estacionamento de bicicletas, buscando atender as várias formas de locomoção.

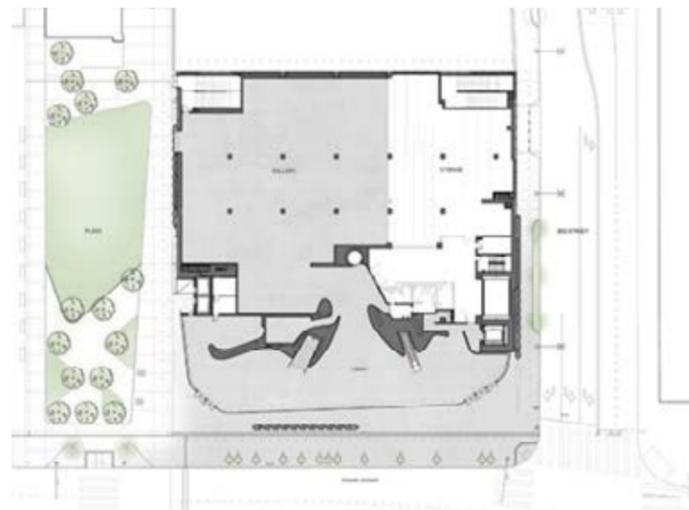


Figura 109: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Planta do Térreo. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

### Circulações

A circulação conta com um núcleo de escadas e elevadores, além de escadas rolantes que passam pelo chamado "cofre" (acervo no primeiro pavimento) e chegam na galeria do segundo pavimento. A saída é feita também por meio do "cofre", em uma escada central, oferecendo diversos visuais da coleção.

Neste projeto foram feitas requalificações urbanas no entorno que, além da praça, contam com um novo semáforo no meio da quadra e faixa de pedestres, conectando o museu com o MOCA (Museu de Arte Contemporânea) e a Escola Colburn. O bosque da praça é um espaço aberto para piqueniques, filmes, performances e eventos educativos.

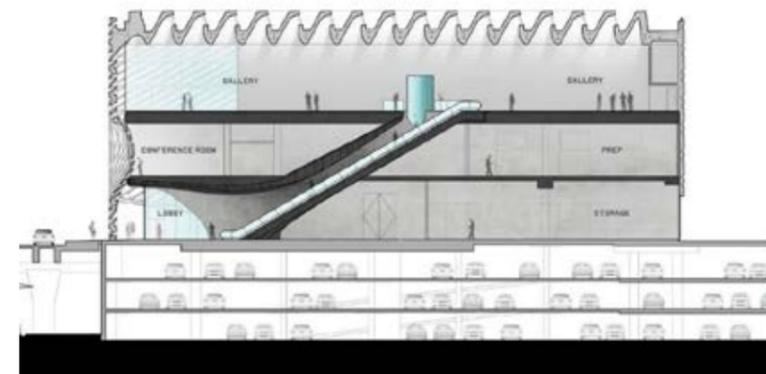


Figura 110: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Corte longitudinal. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 111: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 112: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

**Características do espaço expositivo**

Os espaços expositivos estão no térreo e, no segundo pavimento, em uma grande galeria toda branca e ensimesmada, com sete metros de pé direito, área livre de mais de 4.000m<sup>2</sup> e iluminação difusa.



Figura 113: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Planta da Galeria. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 114: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Galeria II pavimento. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

**Programa**

O projeto conta com dois pavimentos de espaços para a exposição das coleções completas e será a sede da biblioteca da fundação.

No térreo, há um espaço de exposição, recepção, depósitos, banheiros e o núcleo de circulação de serviços. O primeiro pavimento, chamado de "cofre", comporta as áreas para o acervo e o segundo pavimento abriga uma galeria.



Figura 115: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Planta do Primeiro Pavimento. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

**Proposta formal**

Conceitualmente chamado de "o véu e o cofre", o projeto une o espaço de exposição pública e o acervo. O "cofre", onde fica o acervo, é um volume muito presente na forma do edifício. Já o "véu", por sua vez, como o próprio nome diz, está sobre o edifício – uma estrutura branca com aberturas que permitem entrada de luz.

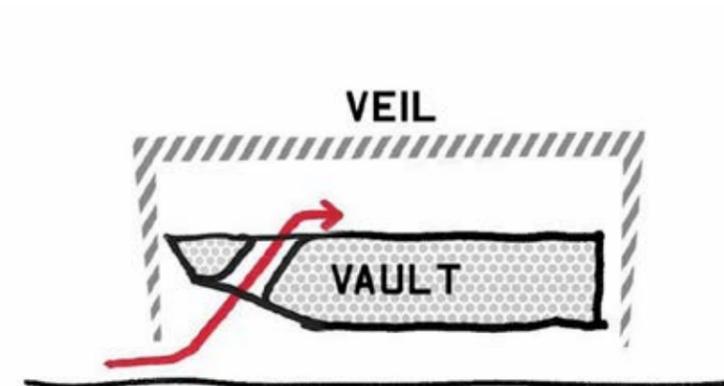
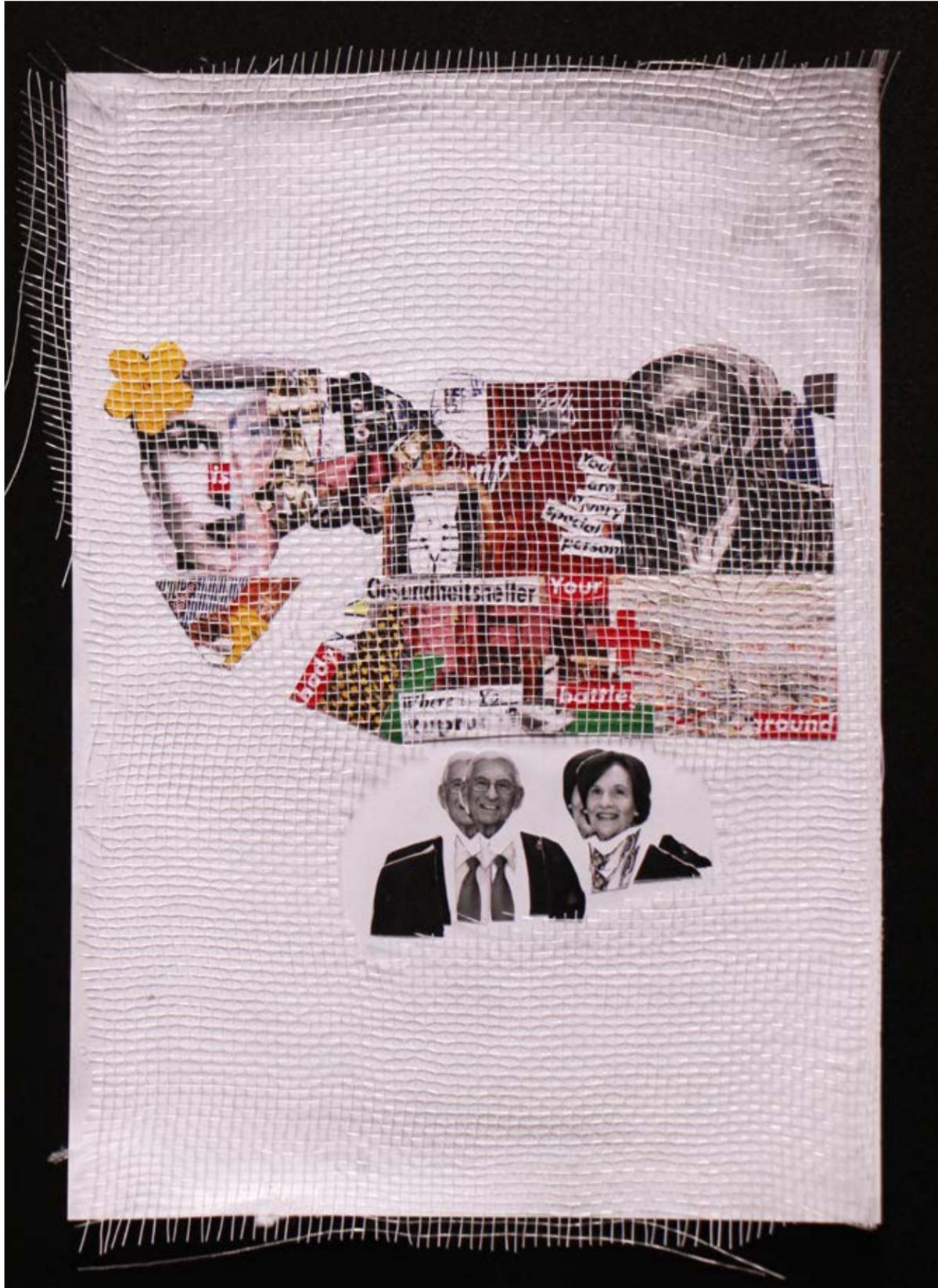


Figura 116: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Proposta formal. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.



Figura 117: Museu The Broad, Scofidio + Renfro, 2015. Proposta formal. Fonte: ArchDaily, 2015, s/p.

Constelação



### 5.7 Museu Sumida Hokusai

#### Ficha Técnica

Localização: Tóquio, Japão  
 Ano: Inaugurado no final de 2016  
 Cliente: Governo do Japão  
 Arquiteta: Kazuyo Sejima  
 Programa: Museu  
 Área: 3.278 m<sup>2</sup>

#### Contexto

O Museu Sumida Hokusai, projetado por Kazuyo Sejima, Pritzker de 2010 e sócia do escritório SANAA, está localizado no bairro de Sumida, em Tóquio e foi planejado para se misturar ao parque e à localidade, facilitando a visita das pessoas. Sua estrutura angular de quatro pavimentos abriga uma coleção de mais de 1.800 obras do pintor Katsushika Hokusai, que viveu em Sumida há mais de 200 anos, além de obras emprestadas do Japão e do exterior.



Figura 118: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: ArchDaily, 2017, s/p.



Figura 119: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: ArchDaily, 2017, s/p.

#### Circulações

As circulações que conectam os cinco andares estão localizadas em um núcleo de elevadores na extremidade direita do projeto, complementadas por uma escada helicoidal, de uso social, alocada no centro da planta.

As brechas feitas no térreo do edifício potencializam uma permeabilidade por entre os quatro espaços, sendo possível cruzar o projeto por todos os lados.

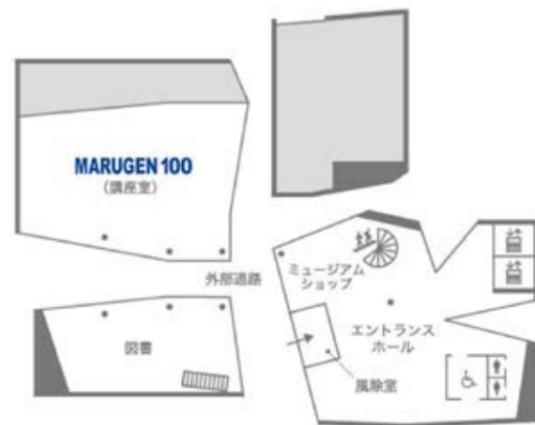


Figura 120: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017, planta do térreo. Fonte: Site Museu Sumida Hokusai, s/p.

#### Características do espaço expositivo

Fendas angulares na fachada reflexiva do edifício levam luz natural para dentro das galerias, onde obras como A Grande Onda de Kanagawa estão expostas. As geometrias angulares se prolongam nos interiores sob a forma de passarelas e aberturas.



Figura 121: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017, planta do terceiro andar, espaço de exposições. Fonte: Site Museu Sumida Hokusai, s/p.



Figura 122: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: ArchDaily, 2017, s/p



Figura 123: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: ArchDaily, 2017, s/p



Figura 124: Museu Sumida Hokusai. Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: Site Spoon & Tamago, 2016, s/p.

**Programa**

O museu conta com espaço para uma exposição permanente que explora a relação entre Hokusai e a região, além de espaços para exposições temporárias, salas de leitura e seminários e área para oficinas que promovem estudos mais aprofundados sobre a obra do artista.

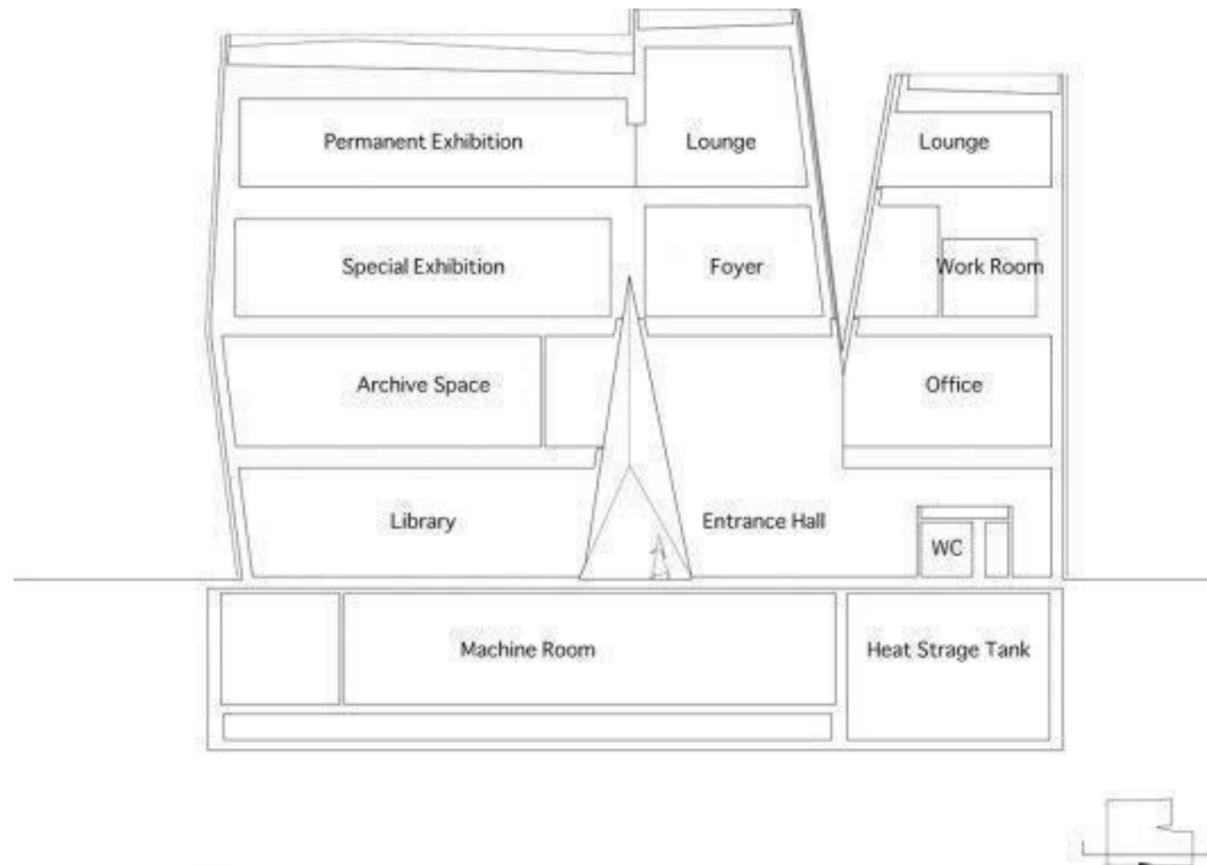


Figura 125: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Corte com o programa. Fonte: ARQA, 2017 s/p

**Proposta formal**

As fendas na estrutura, conectadas a passarelas externas, dividem a fachada com a escala do bairro, abrindo o projeto para a cidade de forma singela, mas poderosa, e possibilitando uma visual interessante no primeiro andar.

Buscou-se evitar a criação de "frente" e "trás" do museu ao serem projetados acessos de todos os pontos do entorno, sendo possível apreciar os acontecimentos do parque e arredores de dentro do museu.

Além disso, as paredes externas da estrutura são feitas de painéis de alumínio com superfície levemente espelhada, refletindo sutilmente as cenas do centro da cidade e permitindo que o edifício se misture a ela.



Figura 126: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: ArchDaily, 2017, s/p



Figura 127: Museu Sumida Hokusai, Kazuyo Sejima, 2017. Fonte: Site Spoon & Tamago, 2016, s/p.

Constelação



reflexos no espelho, 2017



Criança, 2017



Menina, 2017



Menino, 2017



Homem, 2017

# 06

## O PROJETO

A seguir será apresentado o caminho percorrido durante um ano de estudo na matéria de atividade 2 do Trabalho Final de Graduação.

- 6.1 Trajetória
- 6.2 Localização
- 6.3 Projeto Conjunto
- 6.4 Projeto RÛM KE

## 6.1 Trajetória

A intenção de projetar algo relacionado a cultura e a arte surgiu de uma influência que começou na infância, desenhando e pintando no atelier da minha tia. Depois foi reforçada com a primeira experiência no Museu de Arte de São Paulo em uma exposição do Vik Muniz.

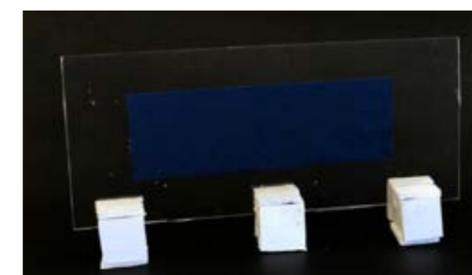
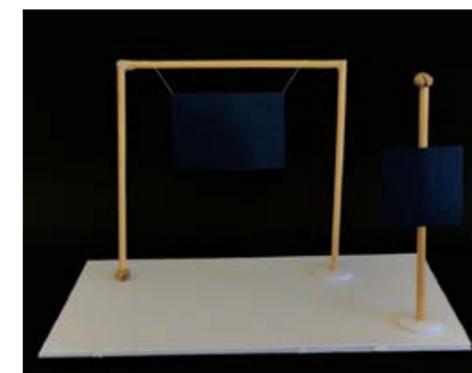
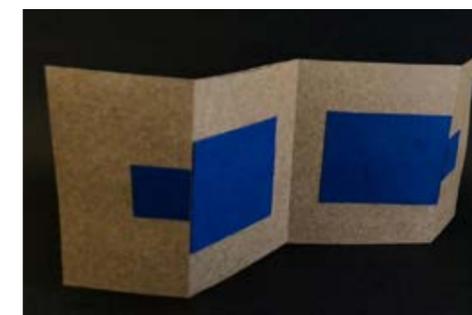
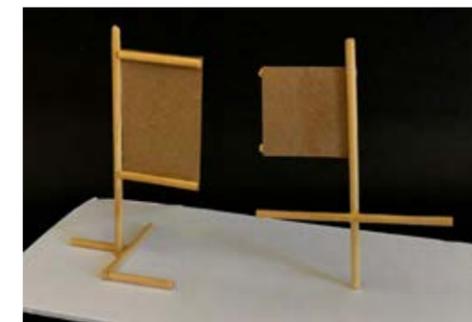
Anos depois ao entrar na faculdade de arquitetura as disciplinas de Arquitetura e Cultura Contemporânea e de Teoria e História da Arquitetura sempre me interessaram muito, despertando um interesse maior para este campo mais artístico e sensível.

A trajetória de projeto começa escolhendo um interesse primário, neste caso, a escolha foi CULTURA. Depois desse passo, desenvolveu-se um pensamento crítico em relação a este interesse, onde pude constatar que a cultura hoje e as diversas expressões artísticas precisam ser cada vez mais acessíveis. Tanto para que as pessoas possam admirar e se sensibilizar mais facilmente quanto para os que desejam ter um local para expressá-las. Que a cultura e a arte precisam estar perto do morar, do trabalhar, do consumir, perto do cotidiano. Um local onde a atmosfera de liberdade para ser o que se é pudesse ser expressada, a exemplo do que acontece na Avenida Paulista quando aberta aos pedestres.

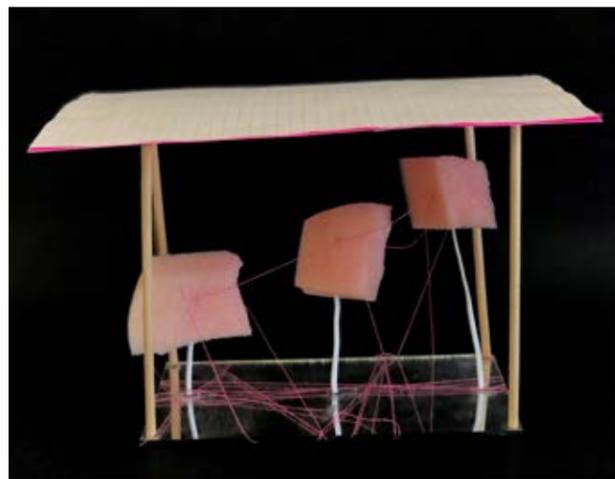
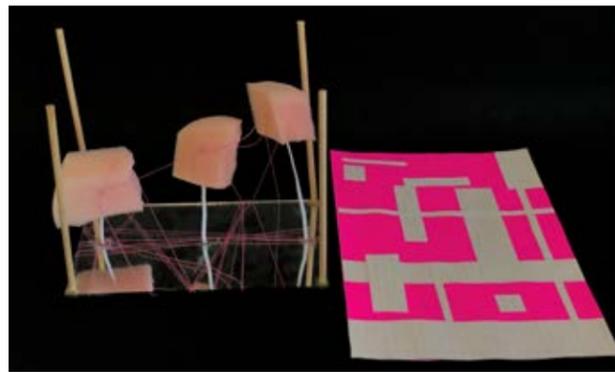
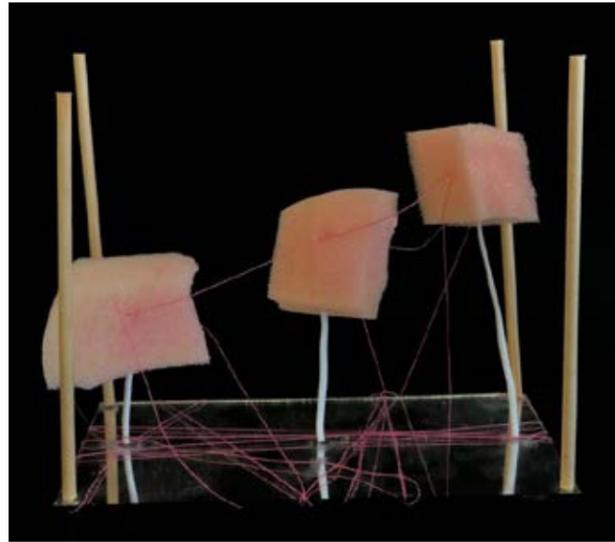
Assim, pensou-se em um projeto que seja palco para expressar a cultura e a arte levando a possibilidade dessa sensibilidade para mais perto das pessoas, com um contato mais direto em seu cotidiano de trabalho, de moradia de consumo. Assim projetou-se um conjunto, em um terreno ZEIS-5 na 25 de Março, que conta com habitação, serviços, comércio e um grande espaço conectando todos esses usos e destinado a exposições e manifestações artísticas, além de um ponto de pausa, intitulado RŪM KE, que em Kaingang, significa espalhar-se por toda parte, com o objetivo de ser um elemento que, como o próprio nome já diz, se espalhe em rede pelo tecido urbano levando arte e cultura.

### Modelos físicos de estudo

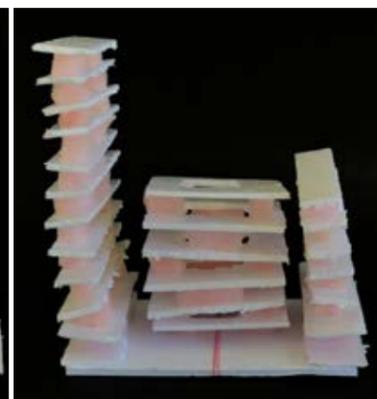
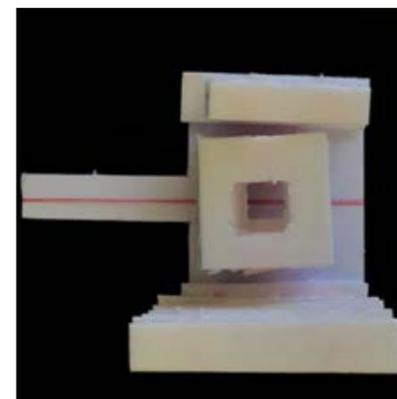
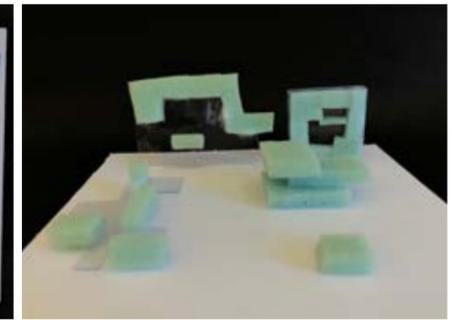
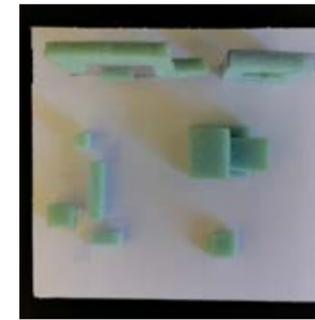
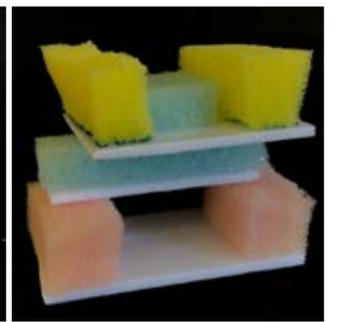
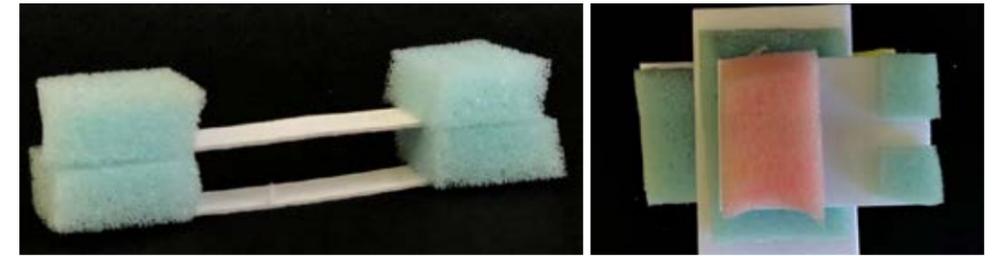
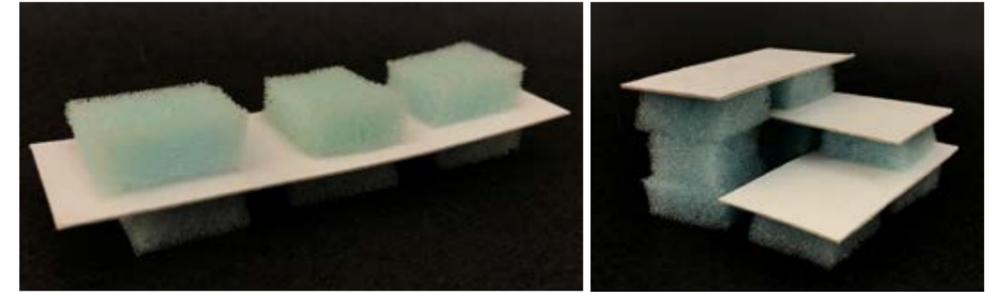
- Estudo de suportes expositivos



- Representação do programa qualitativo



- Estudos do programa funcional

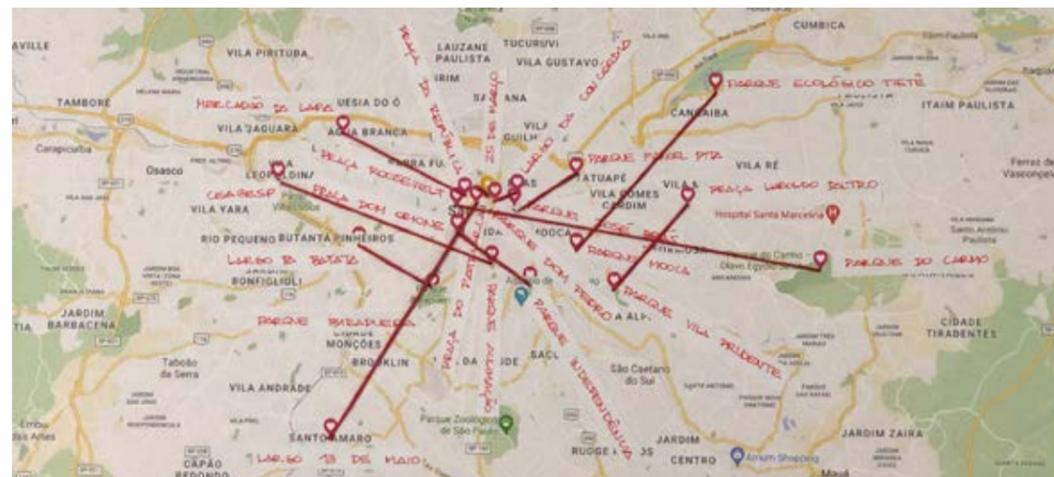


## 6.2 Localização

O projeto está localizado no Centro Histórico da cidade de São Paulo, com sua fachada principal voltada para a Rua Barão de Duprat e conectando-se à Rua Comendador Abdu Schain, paralela à Rua 25 de Março. O terreno escolhido é classificado pelo Plano Diretor como ZEIS – 5 (Zona Especial de Interesse Social) que contempla terrenos vazios ou subutilizados e se adequa a família com renda de até dez salários mínimos. a escolha por este local deveu-se ao fato de ser um espaço com um fluxo de pessoas intenso e que reúne diversas classes sociais, ao mesmo tempo que é próximo a transportes públicos



- Colagem com os pontos levantados para o ponto de pausa conectados ao projeto do conjunto



- Colagem com a maquete física e entorno

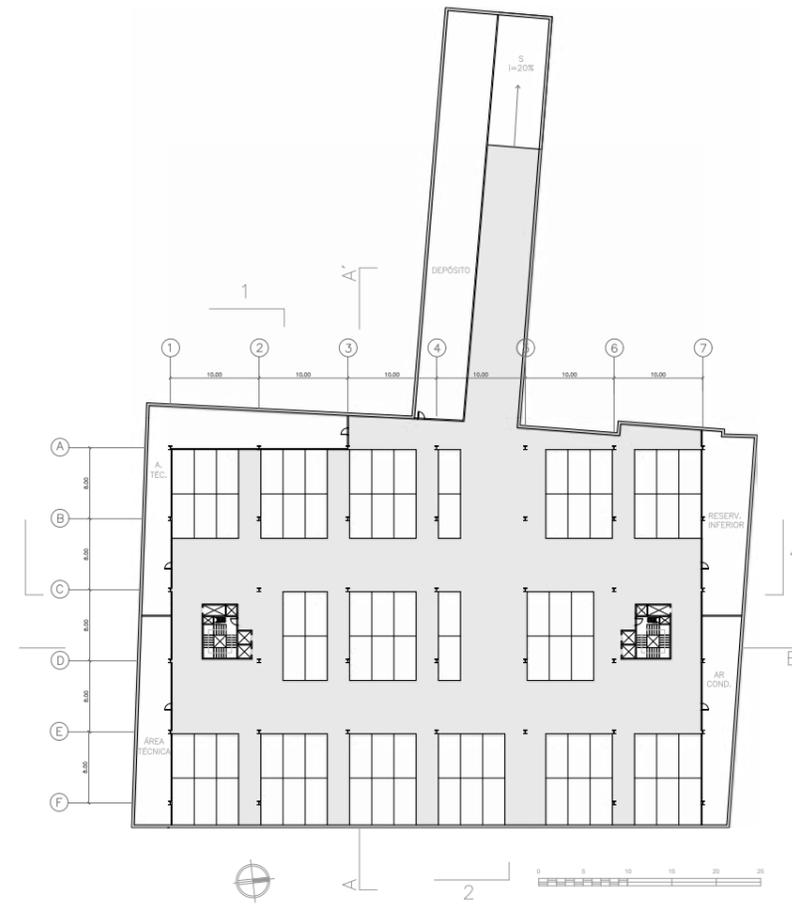


### 6.3 Projeto Conjunto

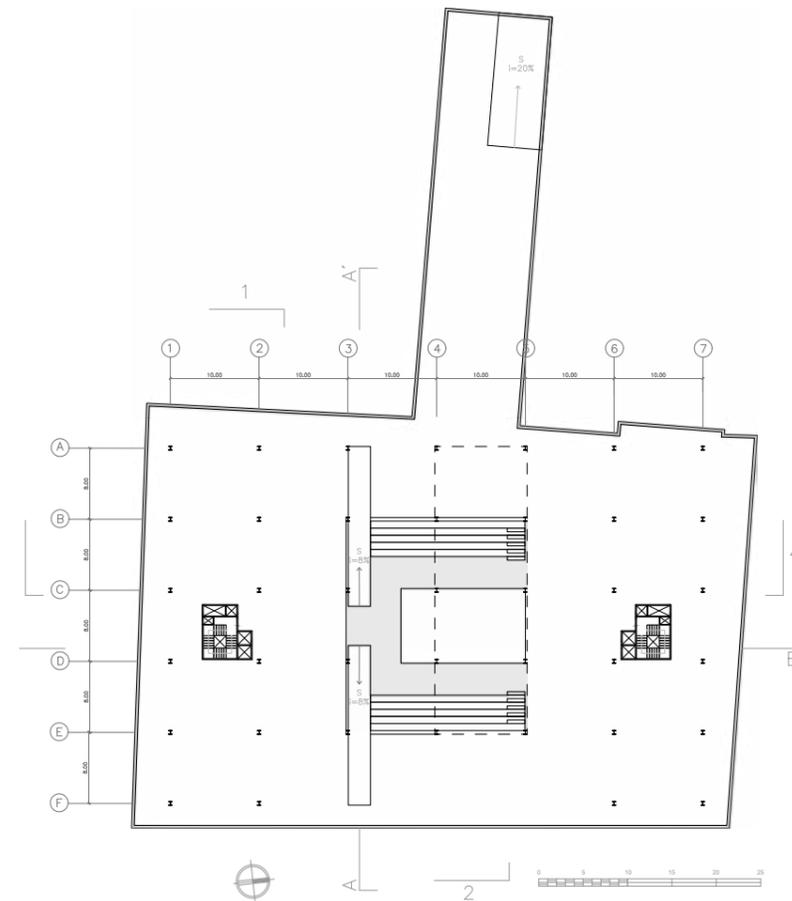
#### Desenhos técnicos



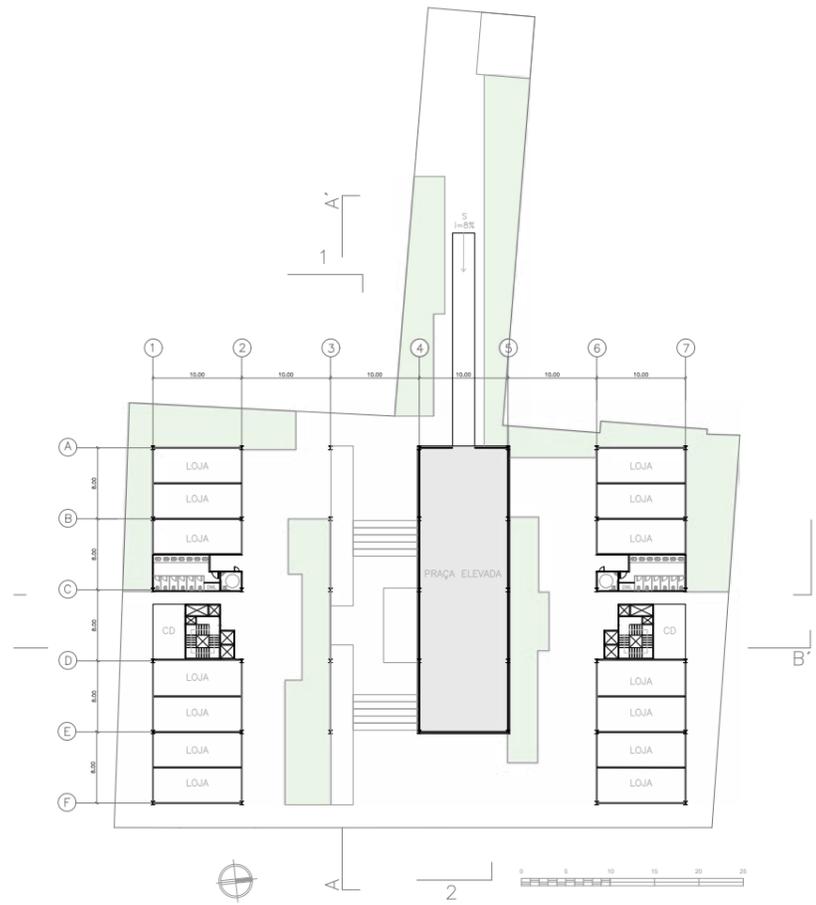
Implantação



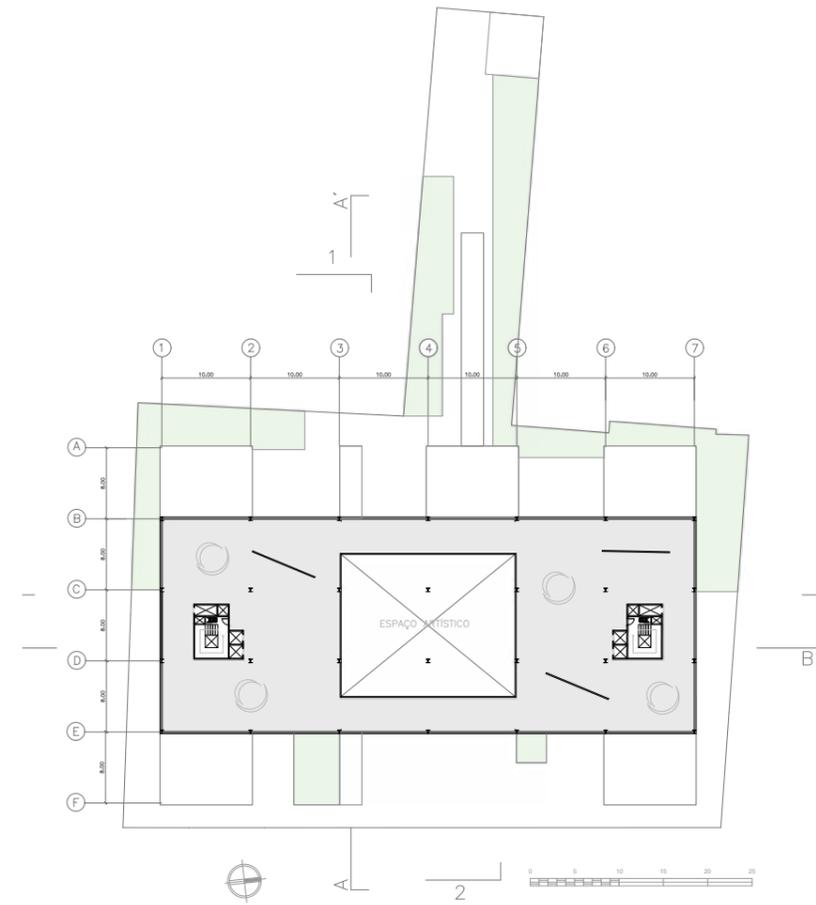
Planta Cota -05.40



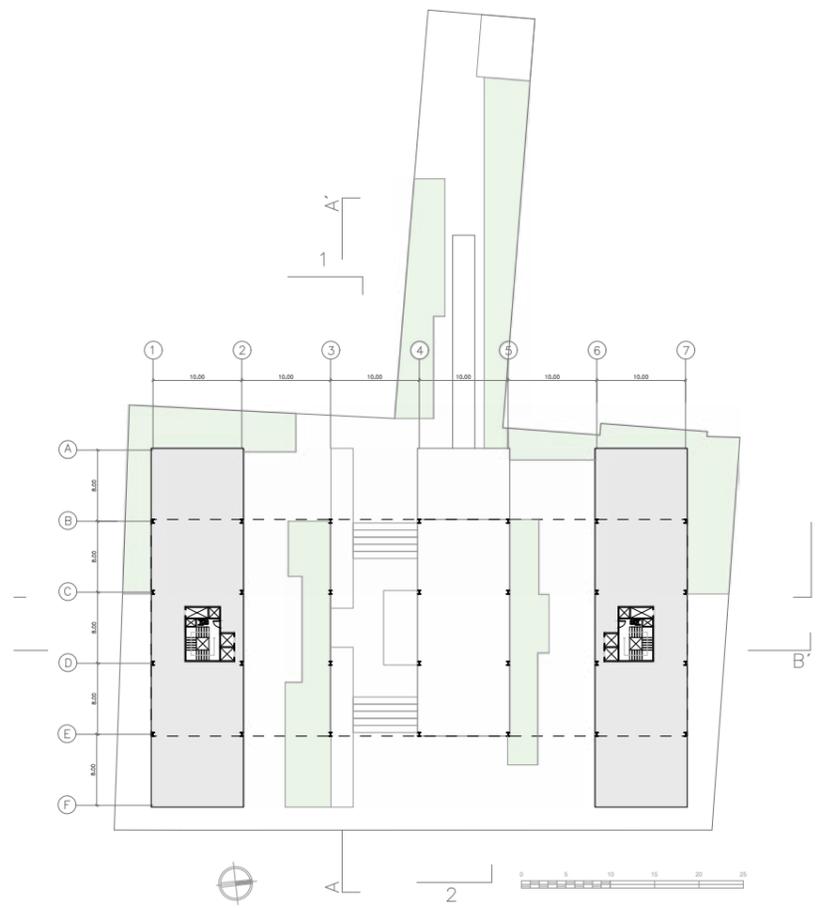
Planta Cota -02.00



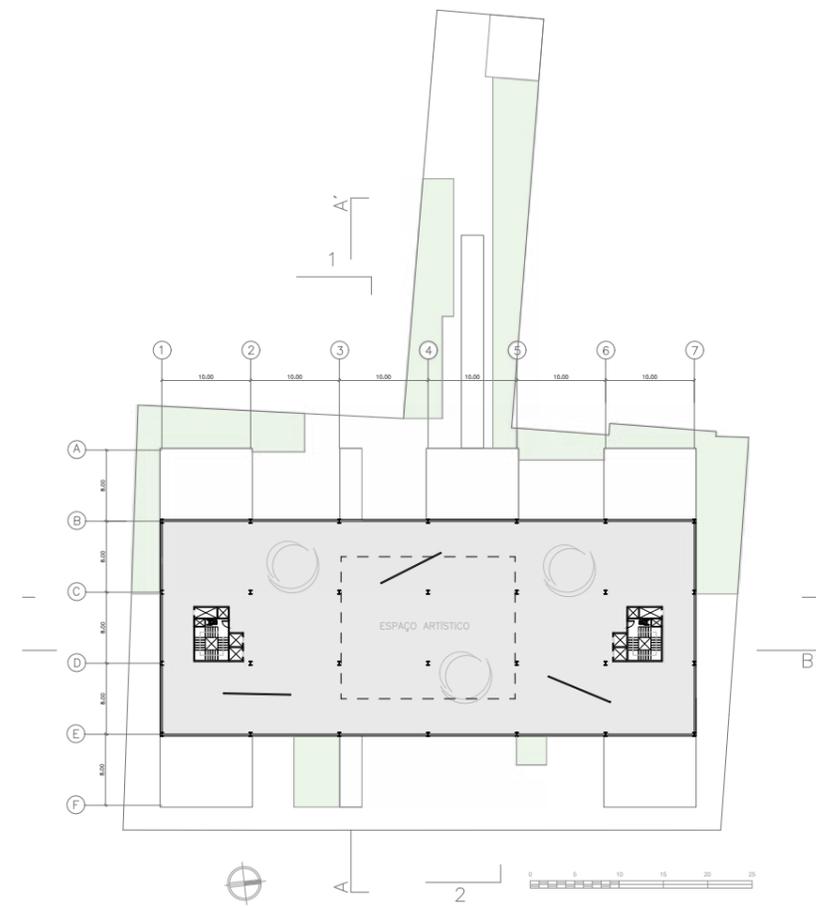
Planta Cota +02.50



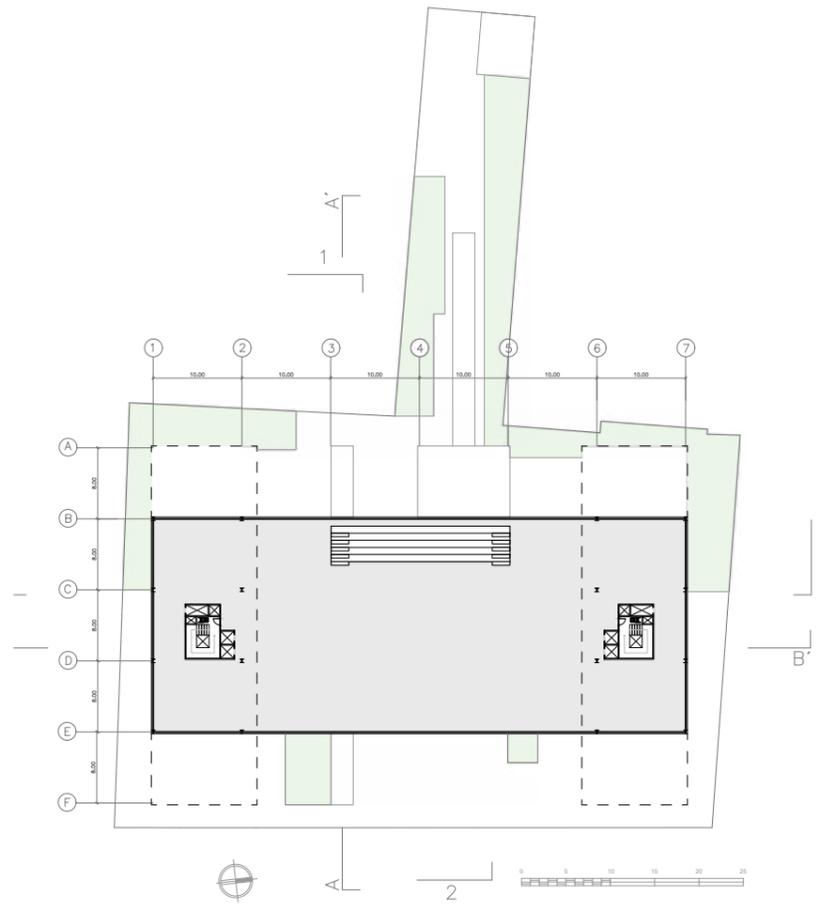
Planta Cota +09.90



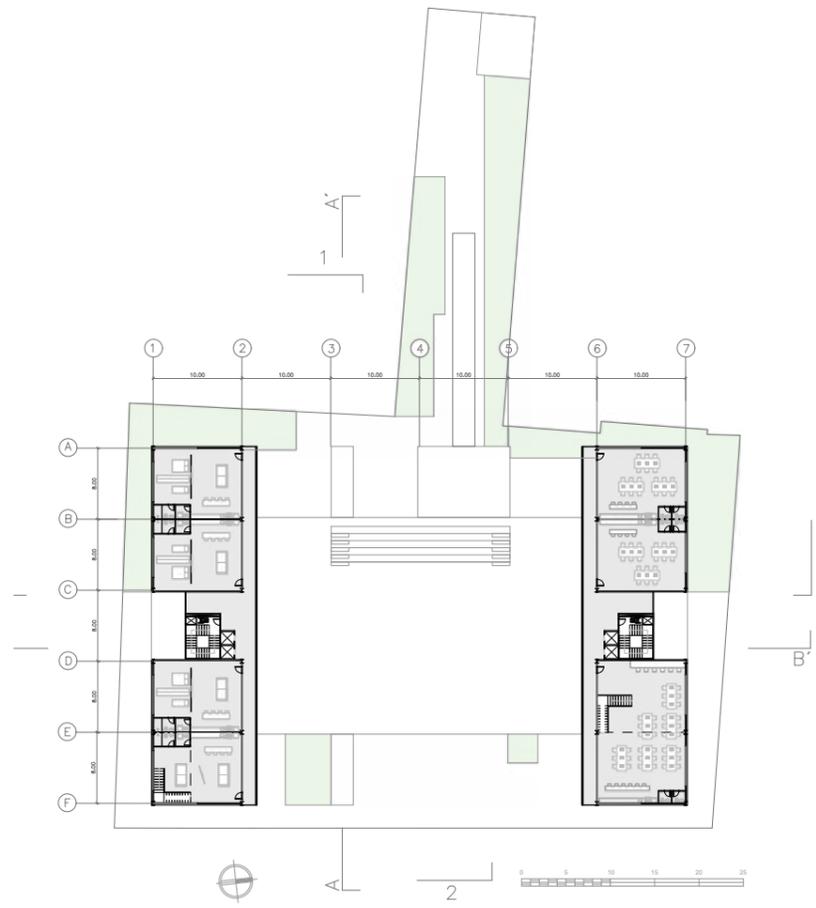
Planta Cota +06.30



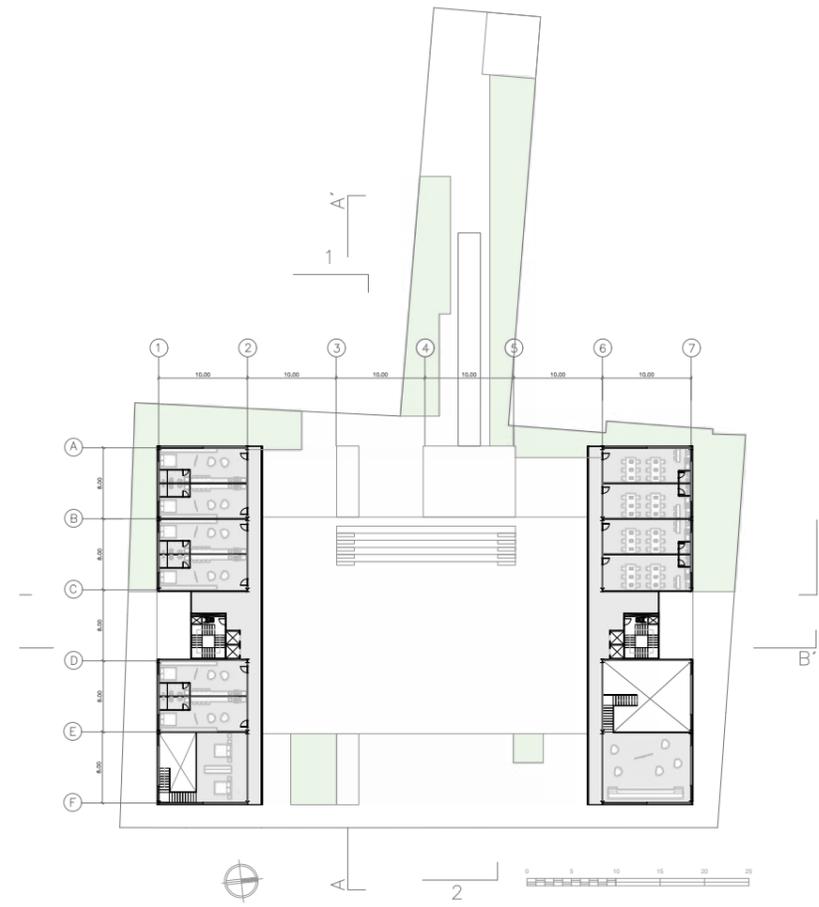
Planta Cota +14.40



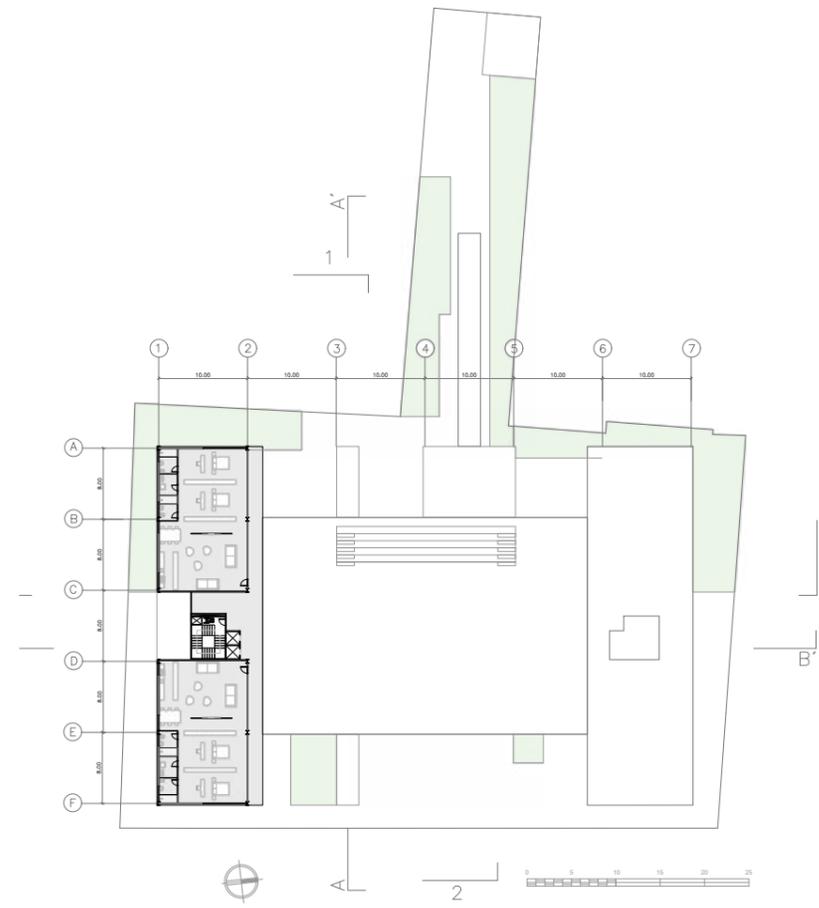
Planta Cota +18.90



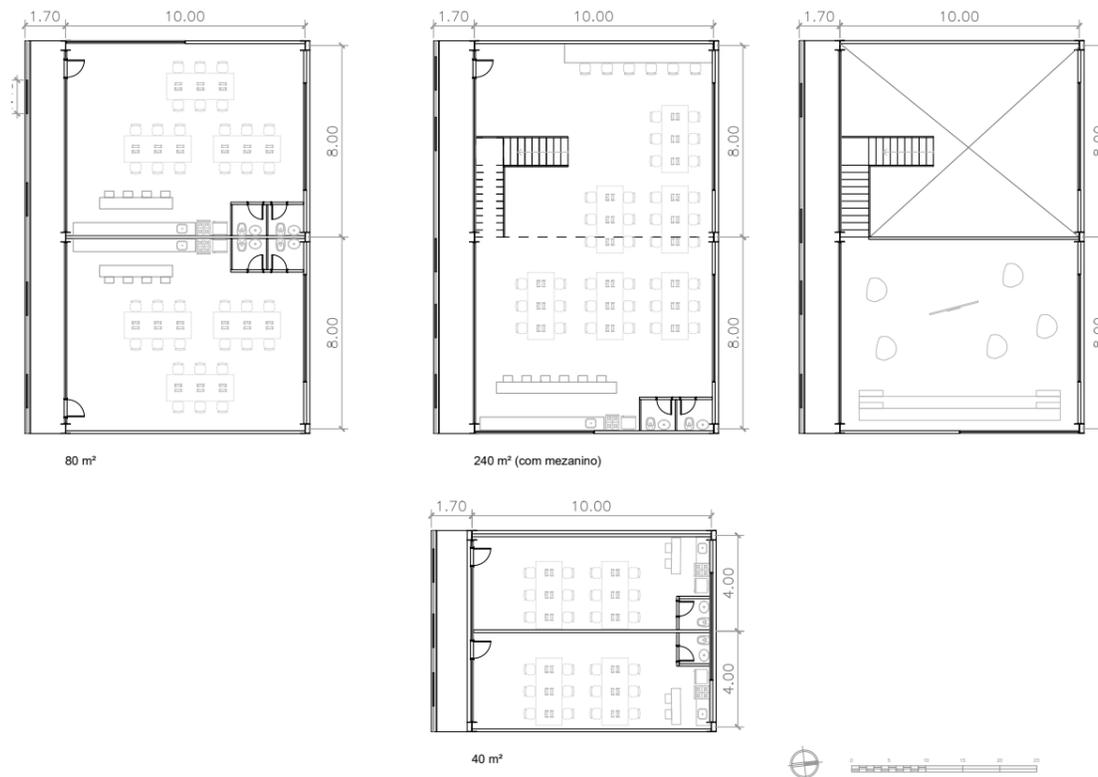
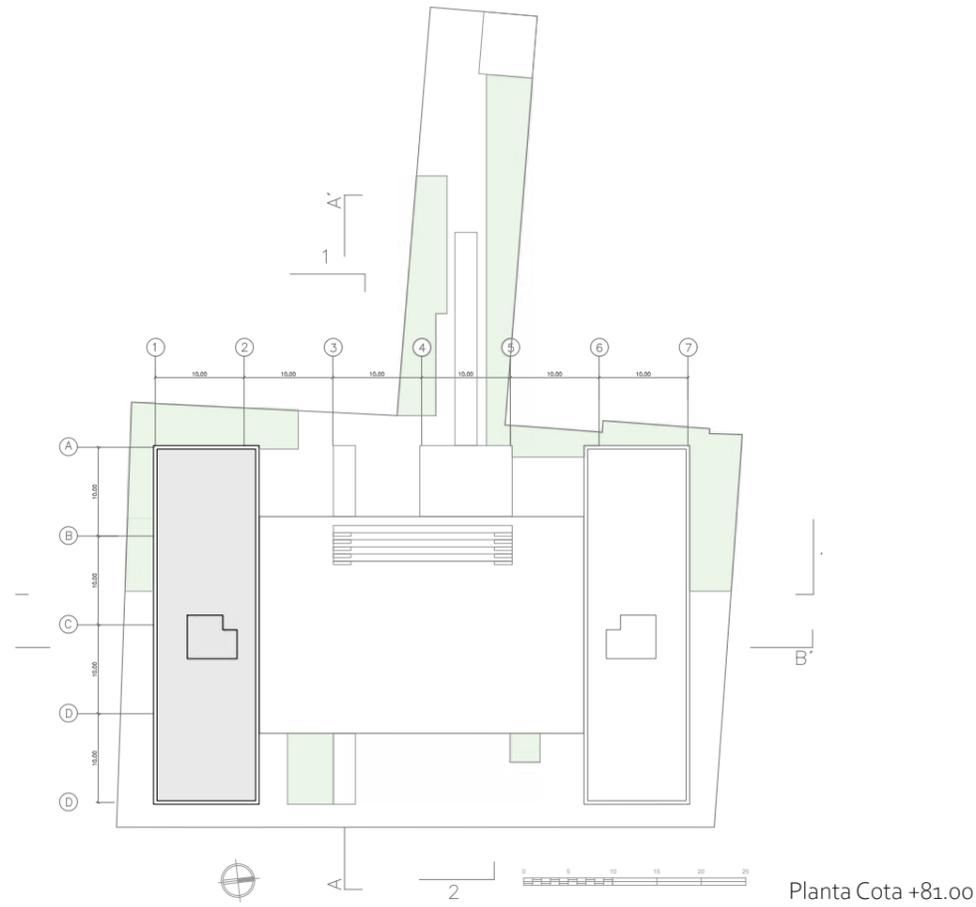
Planta Cota +22.50



Planta Cota +26.10



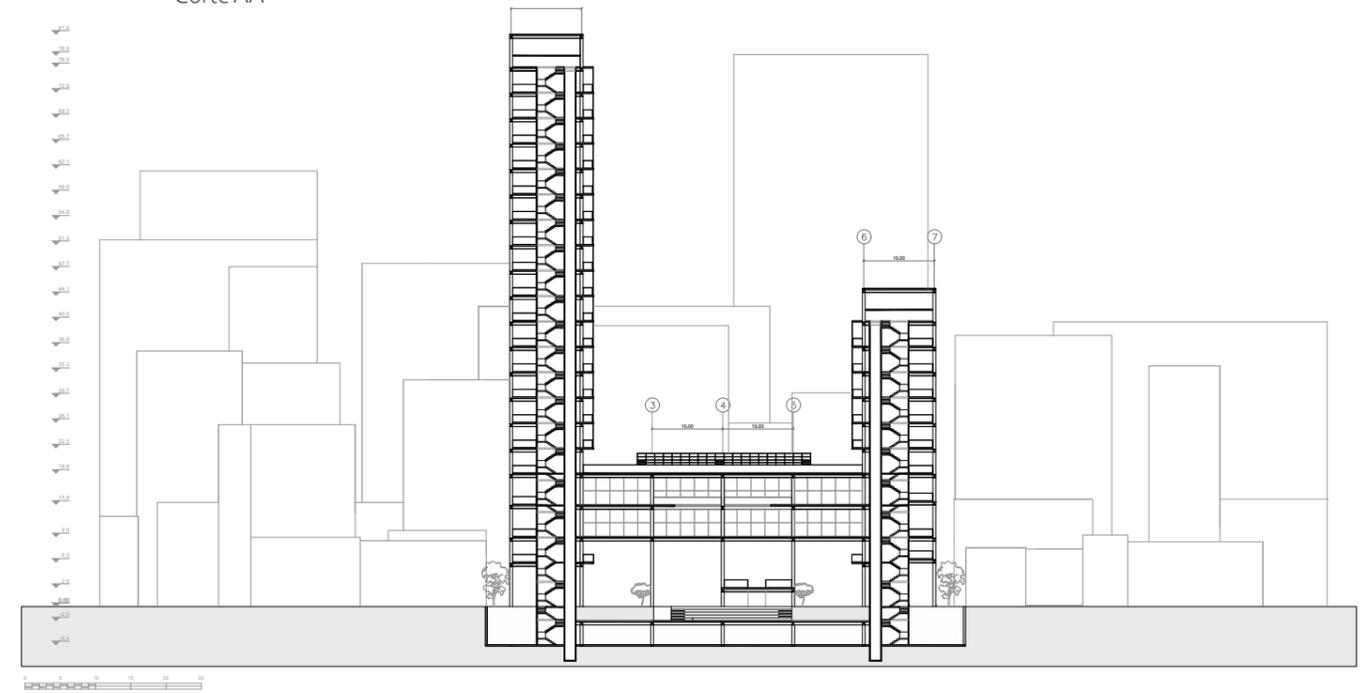
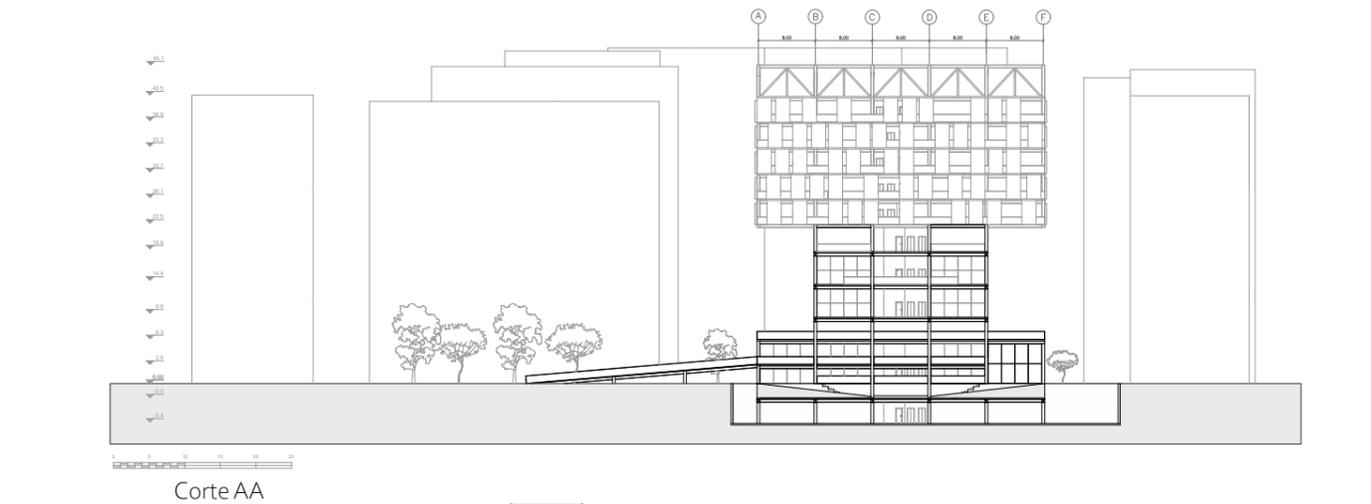
Planta Cota +69.30 a +72.9

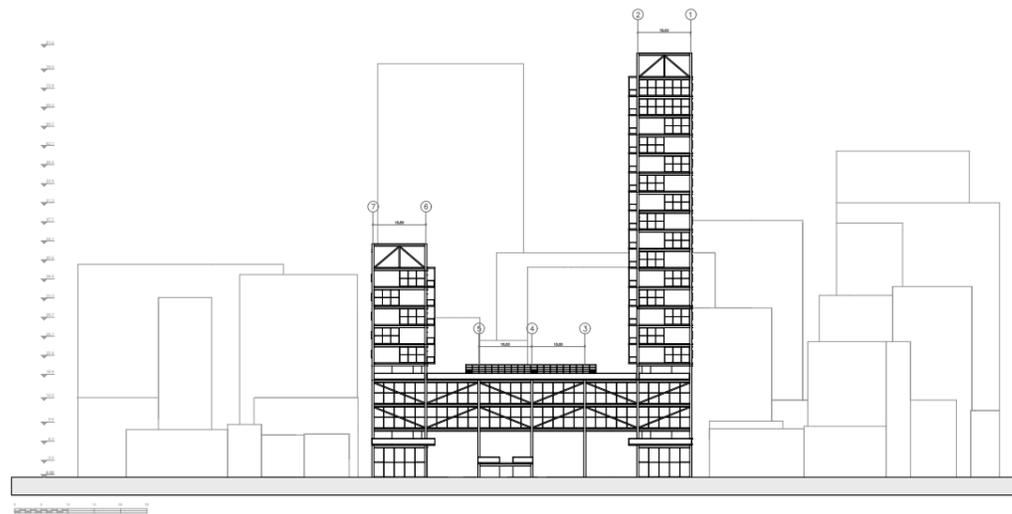


Planta Ampliação Comércio

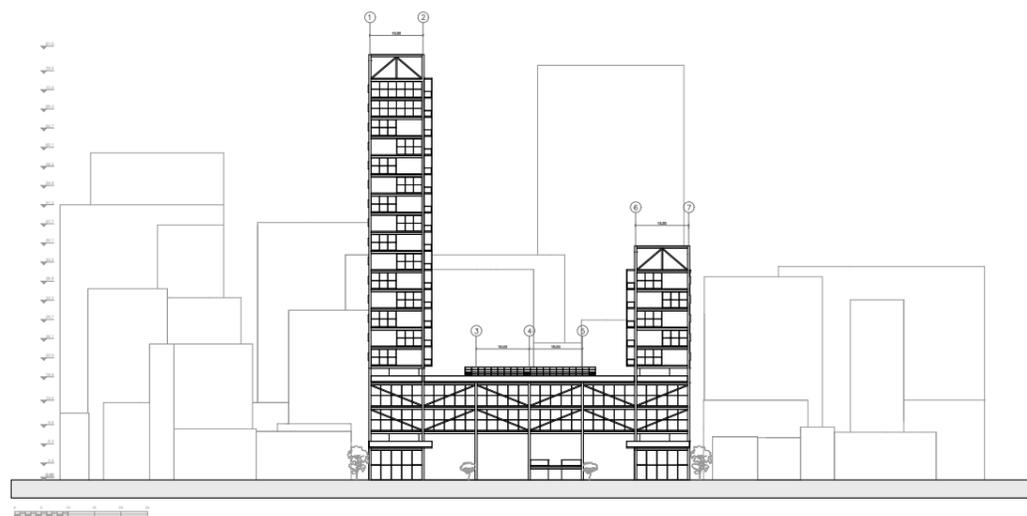


Planta Ampliação Habitação





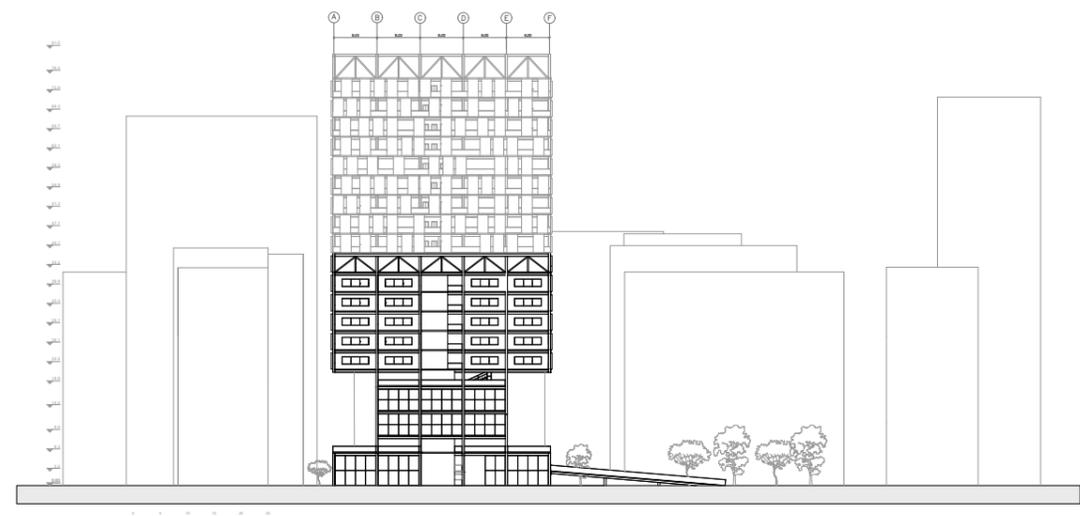
Elevação 01



Elevação 02

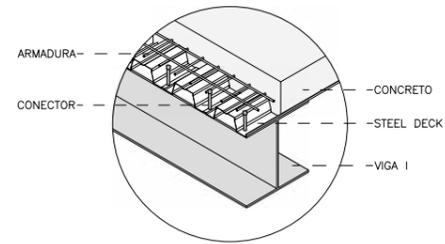


Elevação 03

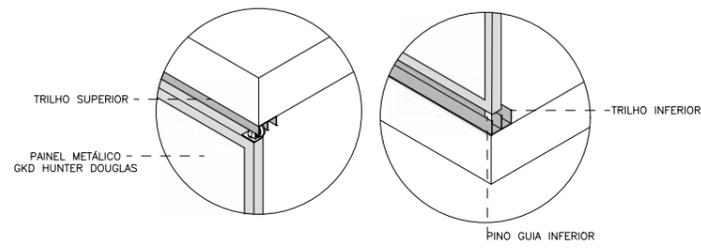


Elevação 04

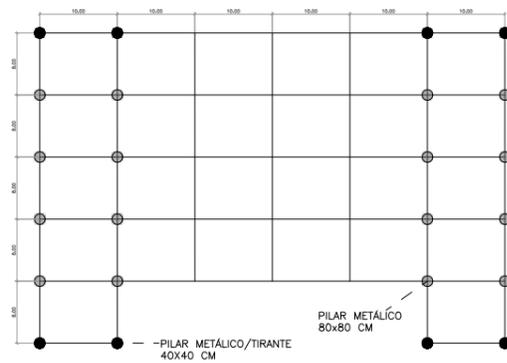
Detalhes



Conexão STEELDECK + Viga

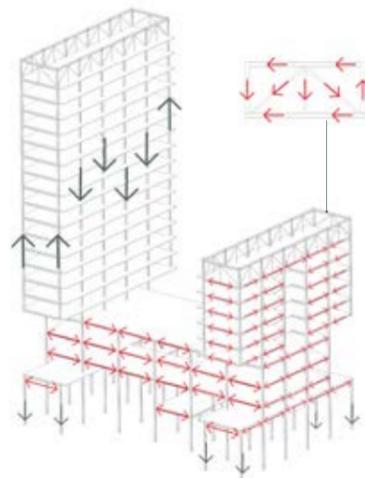


Protetores solares da Fachada



Malha Estrutural

Localização pilares reforçados (80x80) e pilares/tirantes (40x40)



Caminho das forças

Perspectivas



Perspectiva geral



Fachada



Subsolo semi enterrado



Praça Elevada



Cobertura do Espaço Artístico



Espaço artístico

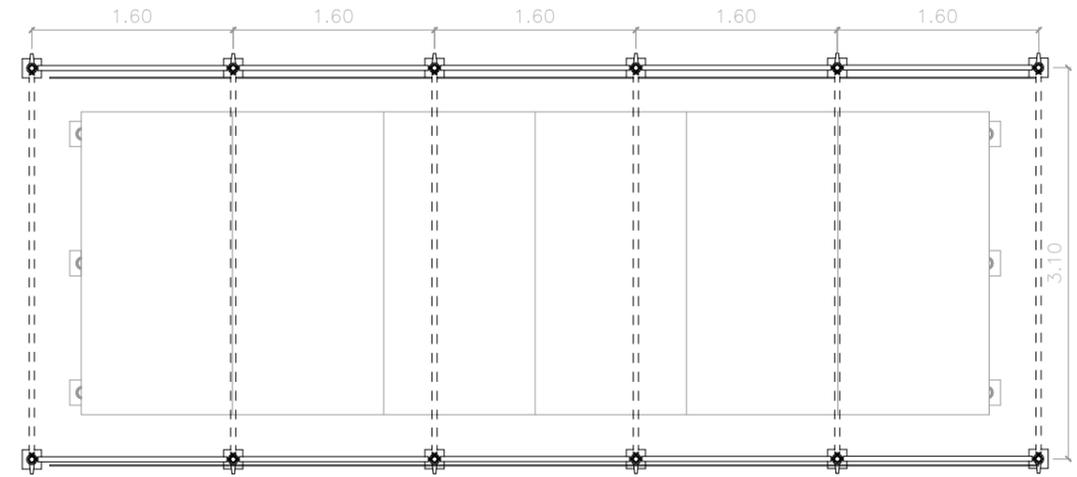


Espaço artístico

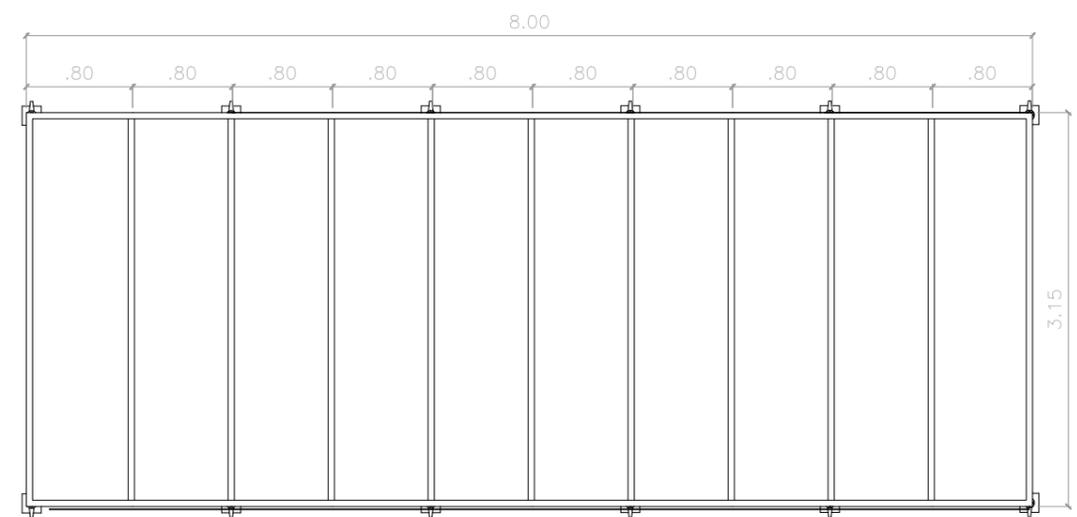
- Modelo físico



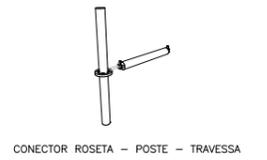
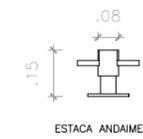
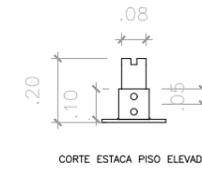
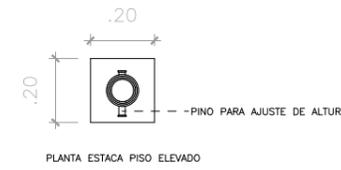
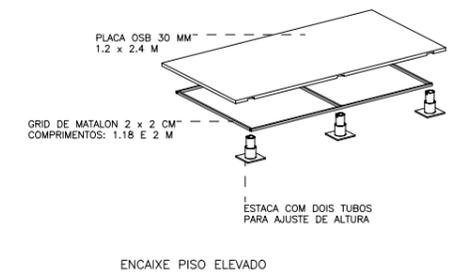
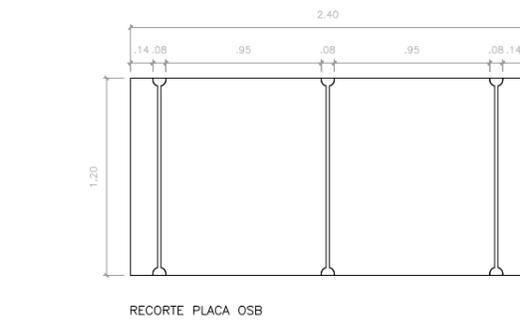
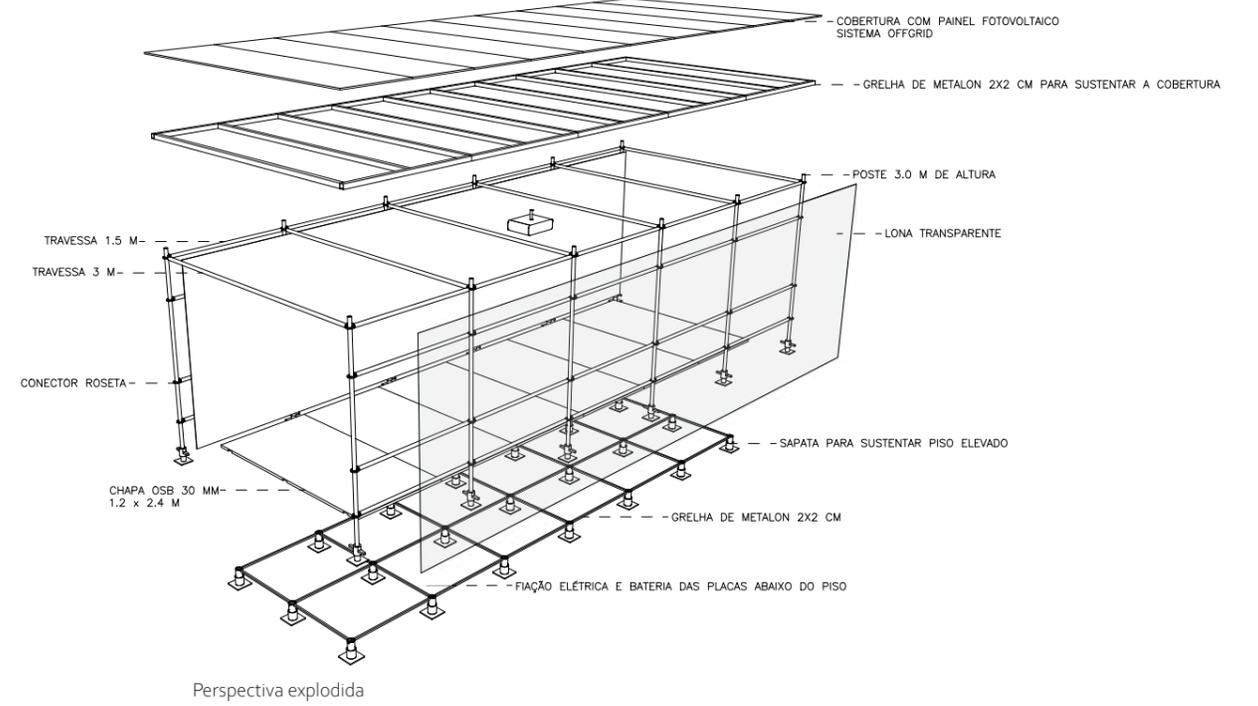
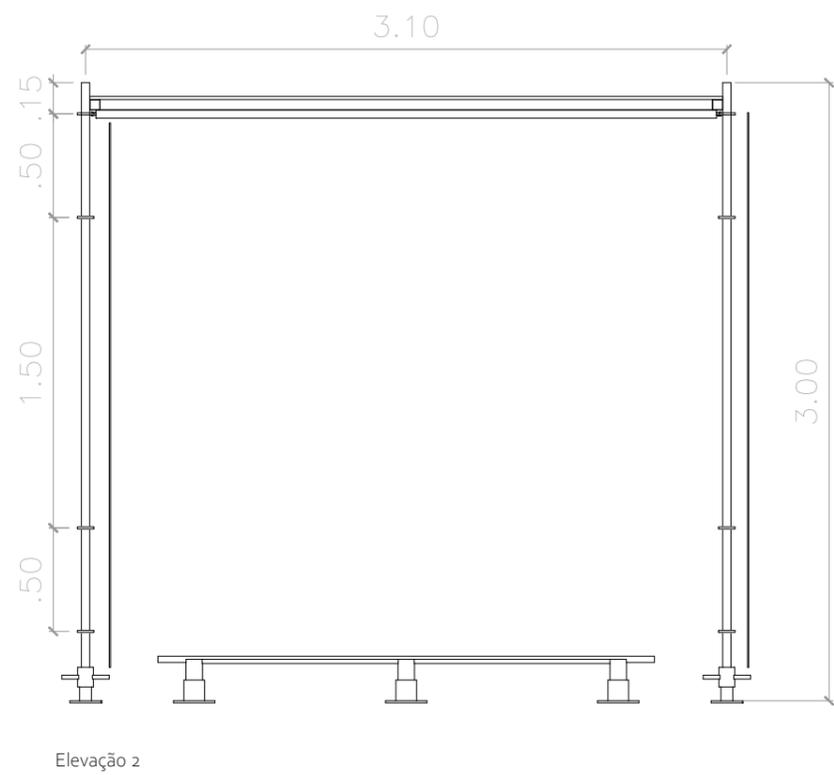
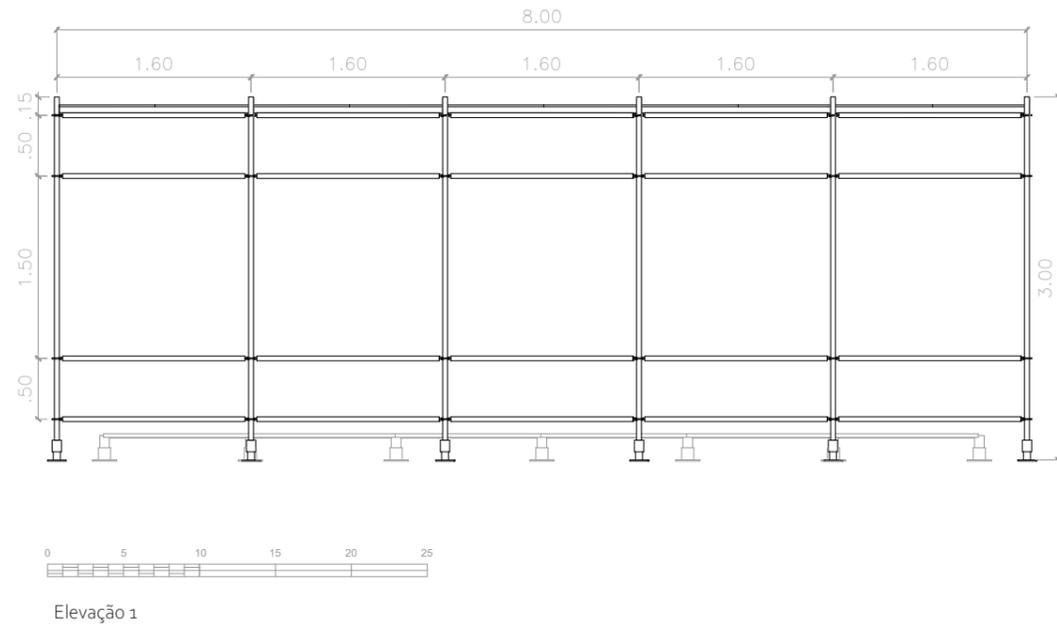
#### 6.4 Projeto RŪM KE



Planta sem cobertura

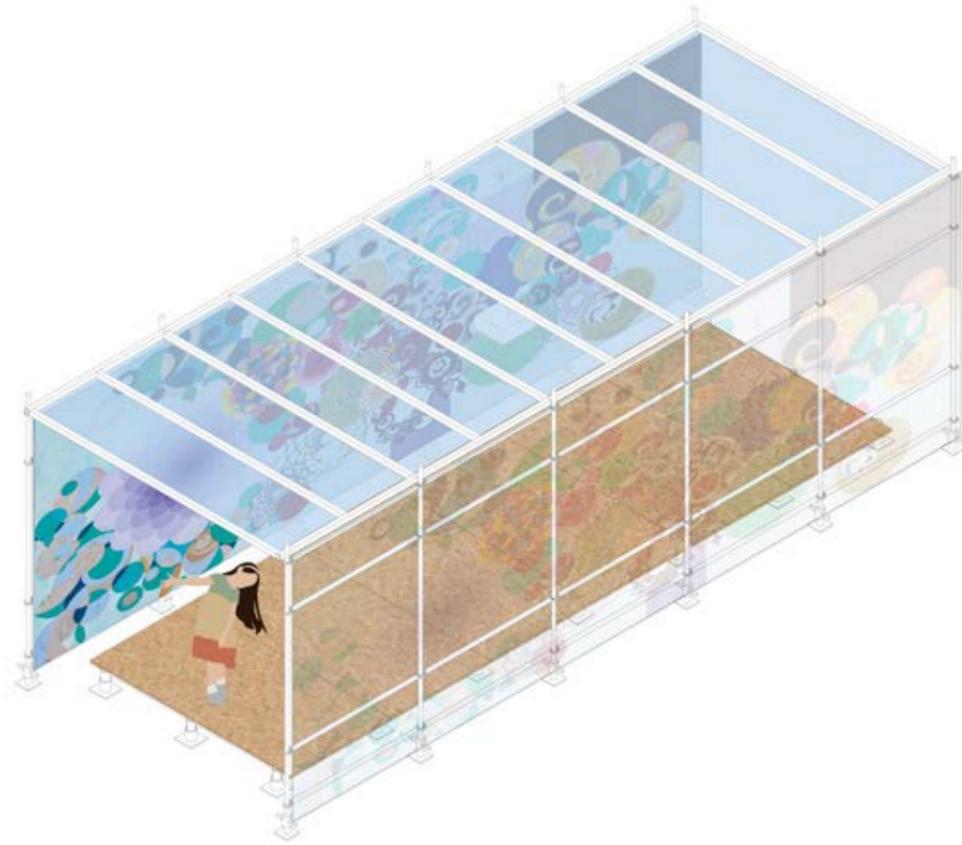


Planta com Cobertura

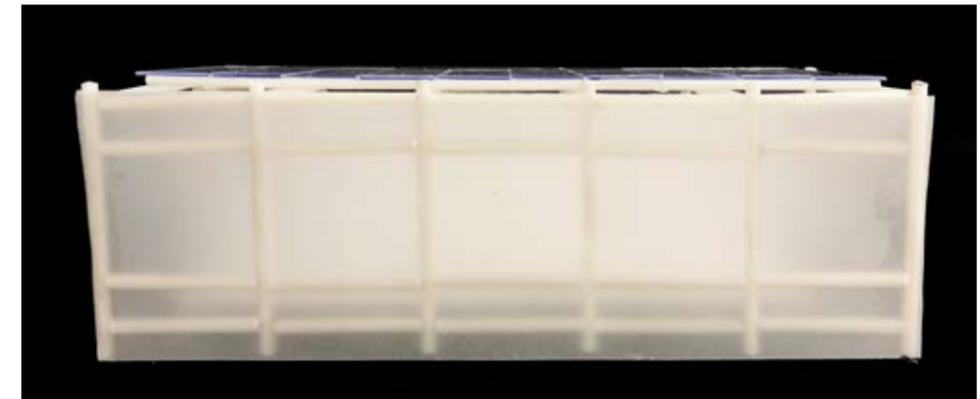


Detalhes

- Colagem exemplificando a ideia da projeção com a obra "Beleza Pura", 2006 de Beatriz Milhazes



- Modelo físico



DECLARAÇÕES DE AMOR A JOSEPH BEUYS  
(1921 - 2021)

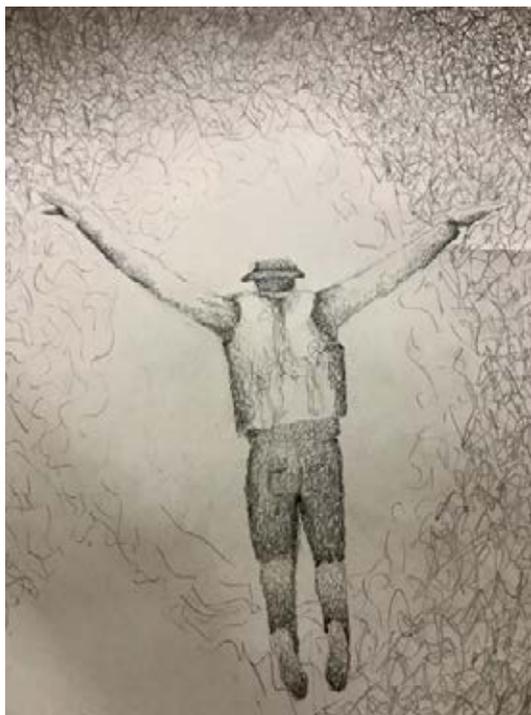
A intensidade da criação me  
faz perder a noção do que é  
limite, do lugar onde estou.  
Me fecho para tudo o que é  
outro... muito tempo depois, percebo!  
Mas, Beuys, só vai ficar!  
M. 03.00  
23.04.2002



Declaração explícita a Beuys, 2003, grafite



Florzinhas para Beuys, 2001, grafite



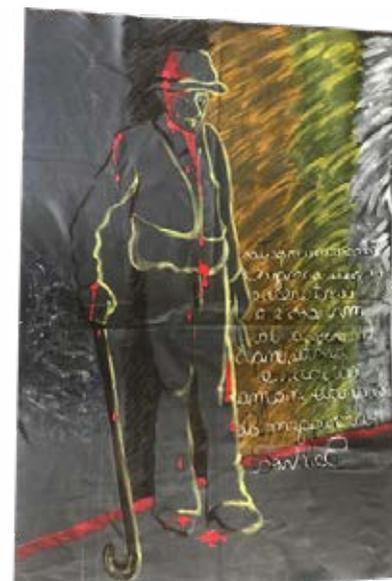
Unidade na Diversidade, 1974 - livre Beuys, grafite



Texto sobre a Irlanda (Tisdall, 1998) Unidade na diversidade  
- 1974, cera e grafite



Nós dois sob o feltro, 2001, grafite



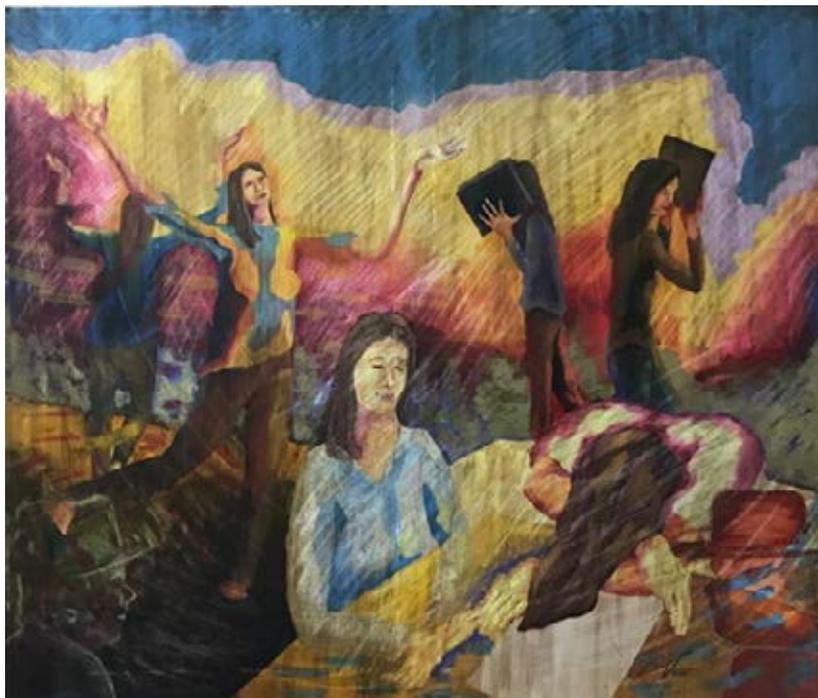
Sem título, 2005, acrílica sem feltro, 1,50 x 1,20



Feltro amarelo - caminho Beuys, 2005, feltro, cera e grafite



Feltro amarelo - caminho Beuys, 2005, feltro, cera e grafite



Processo criativo para Dissertação - 2005, óleo sobre tela

# 07

CONCLUSÃO

Durante os estudos desta monografia foi possível construir um panorama diversificado acerca dos museus contemporâneos, apresentando sua diversidade de propostas arquitetônicas que resultam em diferentes concepções espaciais relacionadas à arte, às pessoas e à cidade.

Com a pesquisa feita para elaboração das constelações, descobriu-se características dos projetos fora de uma esfera mais racional de análise, conectadas à missão e à maneira que cada um possui de transmitir a sensibilidade da arte para as pessoas, seja através de exposições de seu acervo próprio ou com exposições temporárias, workshops, vídeos na internet etc. Além disso, descobriu-se como a curadoria e expografia podem influenciar na percepção social e acolhimento de um museu.

O poder que o espaço e a expografia têm de sensibilizar as pessoas, questão que sempre me fascinou, foi o que inspirou esta monografia a se tornar um museu particular. O objetivo é, assim como nas exposições físicas, procurar trazer um momento de reflexão e contemplação – um respiro em meio ao trabalho e à rotina ao trazer obras de mulheres de gerações diferentes, com formações diversas e trabalhos que suscitem crítica, ao mesmo tempo em que traduzem a trajetória de vida, de estudo e o posicionamento de cada uma.

No capítulo de análise teórica foi possível perceber que, atualmente, os museus estão tendo de lidar fortemente com interesses mercadológicos, comprometendo por vezes o que entendo como algo que deveria ser sua missão principal: constituir um espaço aberto ao diálogo, à proposição de diferentes expressões culturais e fomentador da construção de um pensamento crítico coletivo. É essencial pensar espaços dos quais as pessoas se sintam parte e se identifiquem com as obras expostas, com sua disposição e se sintam à vontade para simplesmente vivencia-lo.

O escritor e filósofo, Paul Valéry (1960) em seu livro *Le Problème des Musées* (O Problema dos Museus), comenta que, surpreendentemente, não gosta de museus. Mesmo alguns projetos sendo admiráveis, nenhum é de fato “delicioso”, e que as ideias de classificação, conservação

e utilidade pública – conceitos justos e claros – guardam pouca relação com as delícias presentes no fluir das coisas e no ato de não terminar ou não cumprir uma convenção atrelada muitas vezes, segundo o autor, à visita no museu. Valéry acredita que sempre nos encontramos um pouco perdidos nas galerias e sozinhos em meio à arte, questões válidas e, portanto, cada vez mais endereçadas pelos projetos contemporâneos de museus, buscando seguir o caminho contrário às sensações de solidão, de obrigatoriedade social na visita e da falta de conexão com seu público. Essa busca se concretiza por meio de uma curadoria sensível, uma arquitetura presente, exposições diversificadas e projetos educacionais, além de um intenso trabalho de aproximação por meio das mídias sociais.

É importante considerar a importância dos museus na vida cotidiana e de sua atuação essencial, por exemplo, no decorrer da pandemia de Covid-19, preocupando-se em estar mais próximos de seu público mesmo que virtualmente, disponibilizando tours virtuais e fotos de seus acervos por meio de vídeos no Instagram, YouTube etc. Como destaque em meio ao caos da pandemia, nasce o primeiro museu on-line do Brasil, o Museu do Isolamento, criado por Luiza Adas, formada em relações públicas pela Faculdade Cásper Libero. O nome escolhido para o museu em questão não faz referência apenas ao isolamento social, mas à falta de visibilidade de seu trabalho enfrentada por artistas nas condições atuais.

Considerando a trajetória do projeto apresentada no capítulo anterior e partindo do princípio de que arte e cultura precisam estar inseridas no cotidiano de seu público, fomentando diariamente a criação de memórias, desejos e de um pensamento crítico social, é possível conectar tais entendimentos com a proposta do Palais de Tokyo e do Museu de Arte Contemporânea Garage. Ambos os projetos propõem um desprendimento do conceito de museu enquanto lugar imaculado, caminhando para a compreensão desse espaço como um laboratório de ideias, de arte e seus diversos significados.

Finalizando a reflexão acerca da missão dos museus atualmente – lugares formalmente

abertos, inclusivos, vivos, acolhedores e que potencializem a criação e a organicidade – trago a referência do projeto não realizado do Fun Palace de Cédric Price, um local livre e desvendado pela própria intenção do visitante, um palácio para o divertimento.

*Venha e vá, ou dê uma olhada no caminho. Não há necessidade de procurar a entrada, você pode entrar em qualquer lugar. Sem portas, sem foyer, sem fila, sem cancela: tudo está aberto. Olhe, pegue um elevador, uma rampa, uma escada rolante, para ir a qualquer coisa que pareça interessante. (PRICE, década de 60, s/p, tradução nossa).*

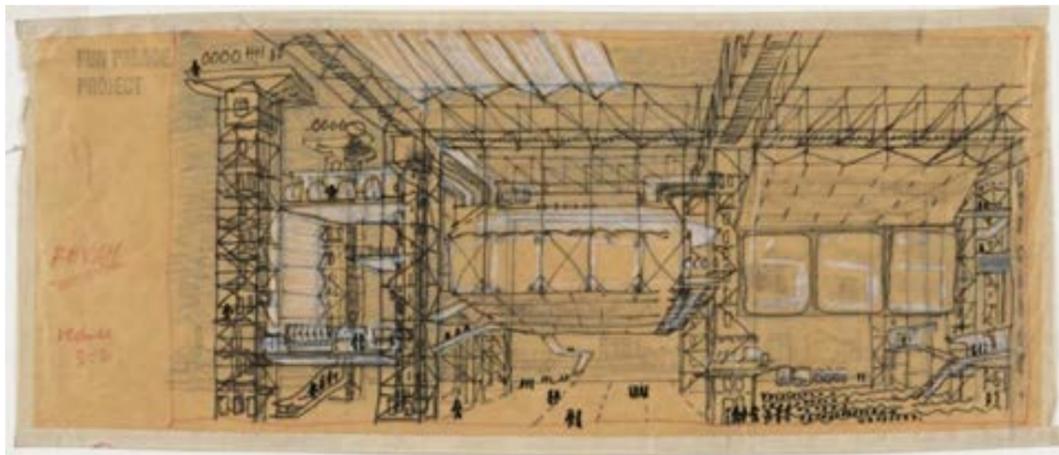
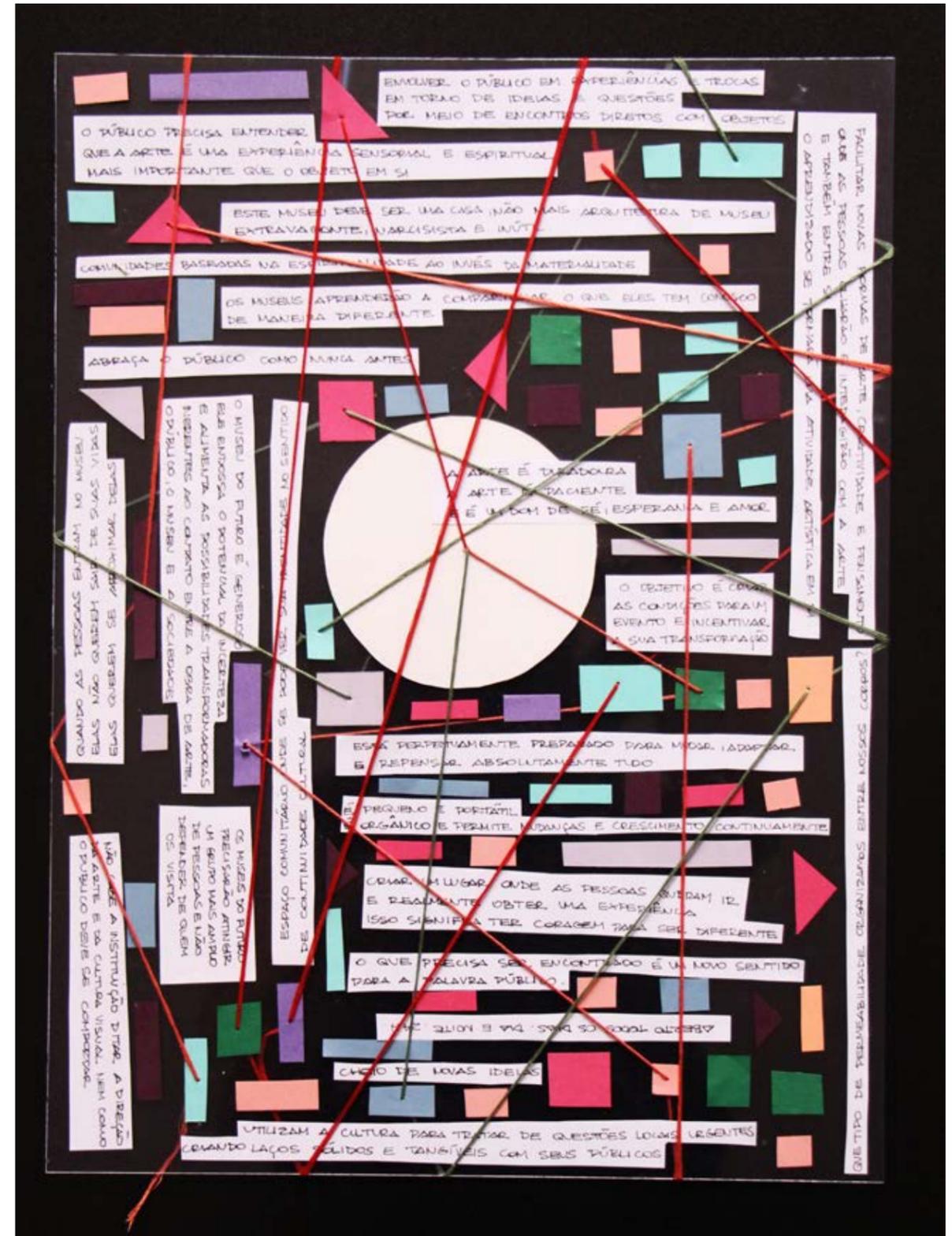


Figura 128: Fun Palace Project, Cedric Price, 1961. Fonte: ArchDaily, 2018, s/p.

Constelação Final



Trechos retirados da reportagem "What is the museum of the future?" Site TATE Museum.

# 08

## REFERÊNCIAS

1. A Fundação. Iberê Camargo. Disponível em: <<http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/#a-fundacao>>. Acesso em 08 maio 2021.
2. AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. Lina bo Bardi e a Atualidade do Cavalete de Cristal. São Paulo, 2015. 142 p.
3. AMPLIAÇÃO do Palais de Tokyo / Lacaton & Vassal. ArchDaily Brasil, 2016. Disponível em: <[https://www.archdaily.com.br/br/01-59308/ampliacao-do-palais-de-tokyo-lacaton-and-vassal?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com.br/br/01-59308/ampliacao-do-palais-de-tokyo-lacaton-and-vassal?ad_medium=gallery)>. Acesso em 14 abril 2021.
4. ARQUITETURA. Hokusai Museum. Disponível em: <<https://hokusai-museum.jp/>>. Acesso em 05 maio 2021.
5. ARRUDA, June Locke. O que é um museu? O Estado de S.Paulo, São Paulo, 18/10/20017. Disponível em: <<https://opinio.estado.com.br/noticias/geral,o-que-e-um-museu,70002050322>>. Acesso em 19 outubro 2020.
6. AYERS, Andrew. Fun Palais. The Architectural Review N°1384. Ingalettera, 2012, p. 44-51.
7. BERG, Karen van den. Museum Buildings in the 21st Century: Major Projects and Notes on the Redefinition of the Museum. In BASEL, Art Centre; BEISIEGEL, Katarina. (Org.). New Museums, Intentions, Expectations, Challenges. Catálogo de Exposição, 2017.
8. BOURRIAUD, Nicolas. Pós produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo. Martins Fontes, 2009.
9. BORGES, Victor; CYRINO, Tarcísio. Utopia e produção arquitetônica. Vitruvius, 2016. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.196/6221>>. Acesso em 19 novembro 2020.
10. BRASIL. Código Civil. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Câmara Legislativa, 2009. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2009/lei-11904-14-janeiro-2009-585365-norma-actualizada-pl.html>>. Acesso em 01 abril 2020.
11. CASCARO, David, STAEBLER Claire. Palais N°15 (número especial da história do Palais de Tokyo). Comme un paysage sans limite. França, 2012.
12. CULTURAL Value Project. Arts and Humanities Research Council. Disponível em: <<https://ahrc.ukri.org/research/fundedthemesandprogrammes/culturalvalueproject/>>. Acesso em 20 abril 2021.
13. DERCON, Chris. Why Bother? or, The rise of the Private Museum. In BASEL, Art Centre; BEISIEGEL, Katarina. (Org.). New Museums, Intentions, Expectations, Challenges. Catálogo de Exposição, 2017.
14. FOSTER, Hal, et al. The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley. October, vol. 84, 1998, pp. 3-30. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/779206](http://www.jstor.org/stable/779206)>. Accessed 9 May 2021. >. Acesso em 11 maio 2021.
15. FUNDAÇÃO Iberê Camargo / Alvaro Siza. ArchDaily Brasil, 2011. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-2498/fundacao-ibere-camargo-alvaro-siza>> Acesso em: 11 maio 2021.
16. FUNDAÇÃO Iberê Camargo. Nelson Kon. Disponível em: <<http://www.nelsonkon.com.br/fundacao-ibere-camargo/>>. Acesso em 08 maio 2021.
17. ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote. ICOM, 2019. Disponível em: <<https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>>. Acesso em 19 outubro 2020.
18. KOOLHAAS, Rem. Content. Colonia: Tashen, 2004.
19. LEFEBVRE, Henri. La production de l'espace. 3a. ed. Paris: Anthropos, 2000 [1. ed. 1974].
20. LEFEBVRE, Henri. Éléments de rythmanalyse. Paris: Syllepse, 1992.
21. MACLEOD, Suzanne. Image and Life: Museum Architecture, Social Sustainability and Design for Creative Lives. In BASEL, Art Centre; BEISIEGEL, Katarina. (Org.). New Museums, Intentions, Expectations, Challenges. Catálogo de Exposição, 2017.
22. MOUTINHO, Natacha Antão. A cor no processo criativo: o espaço da cor no desenho de arquitetura. 393 f. Tese (Doutorado em Belas Artes, especialidade desenho) – Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas artes. Lisboa, 2016.
23. MUSEU. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo:

Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu>>. Acesso em: 01 Maio 2021.

24. MUSEU Cais do Sertão / Brasil Arquitetura. Archdaily Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/907621/museu-cais-do-sertao-brasil-arquitetura>>. Acesso em: 21 março 2021

25. MUSEU de Arte Contemporânea Garage/OMA. ArchDaily Brasil, 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/769296/museu-de-arte-contemporanea-garage-oma>>. Acesso em 6 Abril 2021.

26. MUSEU de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade sexual após ataques em redes sociais. G1 RS, 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-sociais.ghtml>>. Acesso em 28 maio 2020.

27. MUSEU MAXXI / Zaha Hadid Architects. ArchDaily Brasil, 2013. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-42117/museu-maxxi-zaha-hadid-architects>>. Acesso em 14 abril 2021.

28. MUSEU Sumida Hokusai de Kazuyo Sejima, pelas lentes de Vincent Hecht ArchDaily Brasil, 2017. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/803414/museu-sumida-hokusai-de-kazuyo-sejima-pelas-lentes-de-vincent-hecht>> Acesso em: 07 maio 2021.

29. MUSEU Soumaya / FR-EE / Fernando Romero Enterprise. ArchDaily Brasil, 2019. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-157605/museu-soumaya-slash-fr-ee-slash-fernando-romero-enterprise>>. Acesso em 14 abril 2021.

30. MUSEU The Broad / Diller Scofidio + Renfro. ArchDaily Brasil, 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/773021/museu-the-broad-diller-scofidio-plus-renfro>>. Acesso em 12 maio 2021.

31. NEIVA, Simone; PERRONE, Rafael. A forma e o programa dos grandes museus internacionais. In: pós v.20 n.34. São Paulo, dezembro 2013.

32. O'DOHERTY, Bryan. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Brasiliense, 2002.

33. OMA. Fondation Pinault. Disponível em: <<https://oma.eu/projects/fondation-pinault>> Acesso em: 20 mar. 2021.

pinault> Acesso em: 20 mar. 2021.

34. OMA. Moma Charette. Disponível em: <<https://oma.eu/projects/moma-charette>> Acesso em: 20 março 2021.

35. OMA. Nai Schatkamer. Disponível em: <<https://oma.eu/projects/nai-schatkamer>> Acesso em: 20 março 2021.

36. OMA. Riga Contemporary Art Museum. Disponível em: <<https://oma.eu/projects/riga-contemporary-art-museum>> Acesso em: 20 março 2021.

37. OMA. V&A Boilerhouse Yard. Disponível em: <<https://oma.eu/projects/vamp-boilerhouse-yard>> Acesso em: 20 março 2021.

38. OMA. KANAL. Disponível em: <<https://oma.eu/projects/kanal>> Acesso em: 20 março 2021.

39. OMA, Whitney Museum Extension NY. Afasia Archzine, 2016. Disponível em: <<https://afasiaarchzine.com/2016/03/oma-80/>>. Acesso em 12 abril 2020.

40. PALAIS de Tokyo. Le Palais de Tokyo. Disponível em: <<https://www.palaisdetokyo.com/fr/content/lieu-histoire-palais-de-tokyo>> Acesso em: 20 março 2021.

41. PALAIS de Tokyo, local de criação contemporâneo. Lacaton Vassal. Disponível em: <<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>>. Acesso em 12 abril 2020.

42. PEIXOTO, Nelson Brissac. Isso aqui é um negócio: operações de captura da arte e da cidade. 2002.

43. POLO, Maria Violeta. Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX. 326 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes / Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006.

44. ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, Jose Luis e TRALLERO, Manuel. O museu no mundo. Trad. Luis Amaral. Espanha: Salvat, 1979.

45. ROSENFELD, Karissa. OMA to design new home for Garage in Moscow. ArchDaily, 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com/230892/oma-to-design-new-home-for-garage-in-moscow>. Acesso em: 12 maio 2021.

46. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Mariana. Lina por escrito. Textos escolhidos de

Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

47. SEDE da Fundação Iberê Camargo. Vitruvius, 2008. Disponível em: <

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>>. Acesso em 08 maio 2021.

48. SUANO, Marlene. Que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986.

49. TZORTZI, Kali. The Museum, a Building in and for the City: An exploration from a Spatial Point of View. In BASEL, Art Centre; BEISIEGEL, Katarina. (Org.). New Museums, Intentions, Expectations, Challenges. Catálogo de Exposição, 2017.

50. ULLRICH, Wolfgang. The Idea of the Open Museum: History and Problems. In BASEL, Art Centre; BEISIEGEL, Katarina. (Org.). New Museums, Intentions, Expectations, Challenges. Catálogo de Exposição, 2017.

51. VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293.

52. WASSENAAR, Steven. Archis is Africa, "The beauty of transience". England, 2002, p. 93-99.

53. WELLNER, Mathieu. Reduce Reuse Recycle. Germany, 2012.

54. WHAT is the museum of the future? Tate Museum, 2015. Disponível em: < <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-35-autumn-2015/what-museum-future>>. Acesso em 28 maio 2020.

55. WHERE?. Spatial Agency. Disponível em: <<https://www.spatialagency.net/database/where/>>. Acesso em 12 abril 2021.

56. 1972/ICOM - Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Revista Museu, 2018. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>>. Acesso em 01 abril 2021.

57. +33 N°01.2001, "Nouveaux lieux". Anaid Demir, Cyrille Poy, France, 2001, p. 20-31.