

# **O Lugar da Arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais**

**Giovana Cruz Alves**

Arquiteta Urbanista pela Universidade Federal do Espírito Santo

## **Resumo**

Ao longo dos anos, desde sua origem até a contemporaneidade, o lugar da arte passou por diversos conceitos e configurações, através de um constante processo de troca entre as (sempre novas) solicitações artísticas, os recursos e soluções da engenharia e da arquitetura e as condições político-econômicas e sócio-culturais das coletividades em cada período da história. Correntes e movimentos foram criados a fim de bem armazenar e exibir as obras de arte. De espaço de contemplação, o lugar da arte passou a espaço de entretenimento e agitação cultural e econômica. Parte do organismo vivo chamado cidade, esses espaços exercem, nos dias de hoje, papel fundamental nas dinâmicas políticas e econômicas, conferindo responsabilidade ainda maior aos arquitetos e designers que planejam e projetam os museus e centros culturais contemporâneos.

## **Abstract**

Over the years, from its origins until the present time, the place of art went through several ideas and configurations, over a constant permutation process between (ever new) artistic demands, resources and solutions of engineering and architecture and society's political-economic and social-cultural conditions in each period of history. Concepts and movements were created in order to store and display works of art. From space of contemplation, the place of art has become space for entertainment and cultural and economic turmoil. Part of the living organism known as city, these spaces exert, nowadays, a central role in political and economic dynamics, giving even greater responsibility to architects and designers who plan and design the contemporary museums and cultural centers.

**Do Cubo Branco à Arte Pública**

A prática de reunir obras de arte em um determinado local e fazê-las disponíveis ao público data do fim da Idade Média. A iniciativa abria ao acesso de um determinado grupo de pessoas os espaços destinados às coleções de arte dos imperadores, espaços chamados hoje, por convenção, de gabinetes de curiosidade.<sup>1</sup> Eram os corredores e jardins dos palácios que, abertos a um seletivo grupo de convidados, exibiam obras de arte, objetos raros, relíquias e pedras preciosas provenientes de diversas partes do mundo. Como verdadeiros tesouros, essas obras e objetos garantiam aos seus colecionadores uma posição social de destaque, o que os transformava em elementos de disputa e competição entre as famílias reais.

Aos poucos, as transformações políticas, econômicas e culturais das sociedades mudaram costumes e alteraram a forma como as obras de arte eram expostas. O público deixou de ser formado apenas pelo seletivo grupo de convidados, e as obras, que eram de posse exclusiva dos imperadores, passaram a ser institucionalizadas compondo acervos de cada nação. Critérios de organização passaram a ser adotados como, por exemplo, a distinção das coleções de acordo com os campos do saber. Enfim, a prática que teve início de forma tímida e sem grandes pretensões, tomou grande importância, assim como tomaram importância a construção dos espaços destinados a essas exposições e a organização desses espaços para a melhor assimilação dos visitantes.

Foi no fim do século XIX que fortes mudanças ocorreram nesse campo, dando origem a um cenário mais próximo do que se apresenta nos dias de hoje. Segundo Polo<sup>2</sup>, o início dos estudos da Gestalt (ciência que trata de princípios da percepção humana) foi também o princípio dos conceitos da expografia moderna. De acordo com a Gestalt, um dos fatores que influenciam diretamente na percepção é a relação de contraste entre figura e fundo, o que estimulou os arquitetos, designers e artistas da época a buscarem estratégias para anular o fundo ou suporte que recebia a obra e dar destaque ao objeto exposto.

Além disso, os quadros, que antes ocupavam aos montes uma mesma parede, tendo seus universos separados apenas pelas molduras, começaram a ser organizados criteriosamente, de maneira mais clara. Mudanças vindas com o

advento da fotografia também estimularam transformações. Os novos enquadramentos e cortes das pinturas insinuavam uma continuação de cada cena, de forma que cabia ao observador imaginar tal continuação para além das molduras, que já não representava mais uma janela por onde se adentrava no universo do artista. As esculturas também, que eram expostas geralmente contra a parede, começaram a ser mais exploradas enquanto objetos tridimensionais, exigindo espaços em toda a sua periferia para que o observador pudesse contemplá-la por inteiro. Aliada a todas essas novas tendências, estava a arquitetura moderna, que era avessa aos ornamentos e adepta da neutralidade e dos espaços amplos.

A expografia moderna se desenvolveu, então, na tentativa de abarcar todas as mudanças ocorridas nessa época e fazer mais clara e compreensível a exibição da arte. Nesse sentido, duas linhas expográficas seguiram paralelas, com o mesmo objetivo mas apostando em soluções distintas. Essas duas linhas, Polo chama de expografia moderna tradicional e expografia moderna italiana. A primeira teve origem na Alemanha com influências da Bauhaus e acreditava na utilização do branco como cor neutra para os painéis e suportes que recebiam as obras. A segunda, como o nome já diz, teve origem na Itália e optava pela transparência alcançada através de estruturas metálicas que dispensavam o uso de paredes para expor. No entanto, esta última não teve muita difusão, sendo consagrada como expografia moderna a vertente tradicional com o seu famoso cubo branco.

Museus e galerias construídos a partir do fim do século XIX passaram a adotar os princípios ditados por esse novo espírito organizador do espaço artístico, o que colocou o cubo branco no posto de lugar ideal para a prática de exposições.

Um pouco de santidade de igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. [...] A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. 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 não provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se diz, 'para assumir vida própria'.

O que se nota de mais relevante nessa nova configuração espacial é a forma como a obra começou a se espalhar em direção ao espectador. Esse é o ponto crucial da arte contemporânea, que como veremos, envolve tanto o espectador como todo o seu entorno. O cubo branco, apesar de ser um templo da arte que isolava completamente o mundo e negava a existência do tempo, foi um marco do momento em que a obra deixou de ser um parêntese e um universo a parte, para começar a estabelecer algum diálogo com o espaço. Se observarmos a Galeria de Exposição no Louvre (1833), de Samuel Morse, veremos que naquela época, quando o cubo branco ainda não existia, as obras apresentavam-se como uma verdadeira janela. Cada uma, um lugar, uma paisagem. Cada uma, um universo independente. Cada uma, uma imersão individual. (Figura 1)



Fig 1\_Galeria de Exposição do Louvre | Fonte: [http://faculty.washington.edu/dillon/Morse\\_Gallery](http://faculty.washington.edu/dillon/Morse_Gallery)

Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu releu vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior.

Com essa mudança e com a exclusão dessa idéia de janela, ou parêntese, o quadro passou a se expandir lateralmente fazendo com que a parede virasse, praticamente, um elemento componente da obra. A forma de pendurar os quadros

passou a ser uma outra arte, a dos curadores e designers de exposições. Agora, muitas vezes sem molduras, os quadros se comunicavam entre si, exigindo, assim, os cuidados de serem setorizados por estilos que dialogavam bem e de serem privados de um contato demasiadamente próximo com a obra vizinha para que tivessem o espaço necessário para respirar.

Outra inovação que trouxe consigo uma re-significação espacial foi a colagem. Realizada pela primeira vez por Picasso, em 1912, em *Nature-Morte à La Chaise Cannée*<sup>5</sup> a colagem representou a continuidade de uma expansão da obra em direção ao espectador e o início de uma efetiva aproximação entre a arte e a “vida real”.

Se a superfície pictórica definiu a parede, a colagem começa a definir todo o espaço. O fragmento do mundo real arremessado na superfície do quadro é o imprimátur de uma energia geradora irrefreável.

A adição do *fragmento real*, iniciada por Picasso na obra bidimensional, ganhou ainda mais expressividade espacial quando se tornou método construtivo de verdadeiras esculturas ou instalações. Vide a *Merzbau*, de Kurt Schwitters, cuja construção teve início em 1923 e prosseguiu até 1943, quando foi destruída. (Figura 2)



Fig 2\_ Merzbau | Fonte: OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael (Orgs.). *Installation Art*.

Londres: Thames & Hudson, 1996.

Ela cresce quase como uma cidade [...] topo com uma ou outra coisa que ficaria bem na KdeE (Catedral da Indigência Erótica), então eu a pego, levo-a para casa e a agrego e pinto, sempre atento ao ritmo do conjunto. [...] À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda.

Neste caso, a colagem expressou de forma ainda mais nítida o desejo de tornar a vida parte verdadeiramente integrante da obra e de levar a cidade para o interior da galeria. Isso foi notório também na obra 1200 Sacos de Carvão (1938), de Duchamp, instalada na Exposição Internacional do Surrealismo, em Nova York. Aqui, o artista tratou o recinto da galeria como matéria-prima para seu trabalho e manipulou-o de forma que chão, parede, teto e obra configurassem uma única coisa. De forma que contexto virasse conteúdo.<sup>8</sup>

Pouco a pouco, o espriar das obras e da arte como um todo foi se fazendo mais forte e conquistando outros campos. Primeiro alcançou a parede, depois o recinto, o espectador e logo mais a cidade. Marco desse processo, principalmente no âmbito brasileiro, foi a construção do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, erguido no início da década de 1960 pelos traços da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Nitidamente influenciada pela expografia moderna italiana, citada anteriormente, com a qual teve contato na Itália antes de vir para o Brasil, Lina sugeriu uma verdadeira revolução através das suas propostas, tanto museográficas como expográficas.

Quebrando por completo a lógica de um museu como templo, livre de qualquer influência externa, livre da luz natural, livre do contato visual, livre dos ruídos da cidade e da dimensão temporal da vida, o projeto original do MASP propunha justamente o contrário disso. Impulsionada por um discurso democrata e igualitário que visava oferecer a todos a possibilidade de acesso à cultura, Lina projetou a nova sede de um dos primeiros museus brasileiros em uma caixa de vidro suspensa.

Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de 'monumental', isto é, o sentido de 'coletivo', da 'Dignidade Cívica'.<sup>9</sup>

Todos os pavimentos do museu, os dois suspensos e os dois subterrâneos, foram igualmente contemplados pela longa extensão de fachada envidraçada que deixava entrar a luz natural e, principalmente, deixava entrar a cidade. (Figura 3) O contato visual entre espaço externo e espaço interno transparece o desejo de Lina por um museu que abraçasse seus visitantes, sem ostentar a condição de templo da arte, comum à grande maioria dos museus da época.



Fig 3\_ MASP | Fonte: OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi – Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006.



Fig 4\_ MASP | Fonte: Instituto Lina Bo Bardi. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Editorial Blau, 1997

Tais propostas se estenderam, ainda, ao projeto expográfico desenvolvido também por Lina Bo Bardi para a nova sede do MASP. Os suportes criados pela arquiteta (Figura 4) estiveram em vigor de 1968 a 1997 e foram alvo, assim como a própria arquitetura do edifício, de inúmeras críticas, negativas e positivas. Como foram chamados, os cavaletes de cristal conferiam ainda mais transparência ao museu. Constituídos de uma lâmina de vidro suspensa por um bloco de concreto que funcionava como base, os suportes eram destinados a obras bidimensionais e procuravam, ao invés de isolá-las umas das outras, comunicá-las, assim como sugeria a expografia moderna italiana com os seus suportes metálicos. Pedestais para obras tridimensionais também foram projetados. Caixas de vidro sustentadas por vigas metálicas no seu interior que, no entanto, não foram produzidas, sendo substituídas por um pedestal modular convencional bastante utilizado pela expografia moderna tradicional.

Uma observação no projeto informava ainda que

[...] as molduras, quando substituídas, se limitariam a um friso de madeira de lei rente ao quadro sem passepartout. Também indicava que os quadros deveriam ser forrados por trás e que todos os cavaletes estariam posicionados no mesmo sentido e com a frente da obra para a mesma direção.<sup>10</sup>

Outra grande inovação foi a forma de identificação das obras. Ao invés de placas indicativas junto às obras, logo abaixo ou ao lado, a identificação do artista vinha no verso do cavalete, em painéis didáticos que incluíam outras informações complementares. Essa estratégia, segundo Bo Bardi<sup>11</sup>, reforçava a idéia de democratização da mostra de arte, já que, assim, ninguém iria admirar uma obra só pelo nome que estivesse acompanhando-a.

Podemos dizer que toda essa proposta para o MASP, tanto museográfica quanto expográfica, contribuiu, ainda que indiretamente, para a idéia de fazer comunicar as artes, entre si e com a cidade, prática essa que veio a tomar conta do fazer artístico um pouco mais tarde. Na tentativa de traçar uma linha lógica que indique as mudanças ocorridas nesse lugar que chamamos “lugar da arte”, talvez o momento que engloba a proposta do MASP seja um momento chave na transição entre o cubo branco e a arte pública. A verdade é que os anos que se seguiram pós-MASP foram marcados por um grande esforço de democratizar a arte e converter o museu-templo em museu-fórum. A própria preocupação com a educação e a dimensão didática que a instituição museu poderia ter foi (e ainda é) assunto de fóruns e debates. Associada a isso, veio a idéia de uma expografia mais desordenada, onde o conhecimento não era imposto por uma determinada ordem ou forma, mas era passível de ser alcançado de acordo com os interesses de cada visitante do espaço expositivo<sup>12</sup>.

Democratização da arte, comunicação entre as obras, aproximação entre arte, vida e público, tudo isso formou um importante vértice no processo de desprendimento entre a arte e o espaço hermético do cubo branco, que resultou na independência entre o artista, a obra e um espaço que fosse destinado a ela, somente. A tendência que se instalou no fim do século XX, e que configura hoje um forte perfil da arte contemporânea, é o entrelaçamento total entre obra e



público e a possibilidade da arte instalar-se em lugares distintos. É claro que essa tendência não indica o desaparecimento dos lugares tradicionais da arte. Muito pelo contrário, os museus são hoje peças indispensáveis nos grandes centros urbanos. No entanto, eles já não são idealizados e projetados segundo lógicas singulares da museografia e da expografia.

O que era tido como espaço neutro, o cubo branco, ideal para abrigar qualquer tipo de arte, se transformou em apenas mais um lugar, tão específico quanto todos os outros. Apesar de não ter deixado de existir nem de receber obras de arte, eles já não são mais universais. Hoje, existem obras que são feitas para essas salas, que são melhor compreendidas ali, ao passo que existem outras que não funcionariam se não fossem instaladas no espaço público. A hibridação das artes, as novas tecnologias, os novos suportes, tornaram “o lugar da arte” um lugar de pluralidades.

O que se nota é que, inserida no contexto das cidades atuais, a arte só vem reafirmar as multiplicidades e hibridações do sujeito contemporâneo. O isolamento e a imersão desprovida de influências externas já não funcionam como sistema de leitura atual. O leitor contemporâneo pode ser considerado um leitor de

[...] formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, leitor de direções, traços, cores, leitor de luzes que se acendem e se apagam [...]

Tal leitor já pressupõe o acúmulo de informações, de signos, de falas. Nem o cubo, nem o branco. A arte e o público contemporâneos são de caos, hibridação e sobreposição.

## **O Museu e o Centro Cultural Contemporâneos**

Considerando, então, a cena artística formada no final do século XX, podemos afirmar que à disciplina museográfica/expográfica coube uma remodelação com o intuito de melhor atender às solicitações da própria arte e de dialogar com um público que já não respondia às linguagens da tradição modernista. Além disso, devido à grande visibilidade que a cultura foi adquirindo

na sociedade capitalista, os espaços museais<sup>14</sup> “conquistaram” a status de engrenagem econômica, o que os obrigou a incorporar algumas características que atendessem ao novo apelo consumista que se esperava desses novos edifícios.

Dentro desta nova condição, o museu começou a ser visto com um prestador de serviços e naturalmente passou a suprir uma série de outras necessidades, através dos seus restaurantes, cafés, livrarias, lojas de souvenirs, etc. Além disso, como variações dos espaços tradicionais, começaram a surgir os Centros Culturais, locais que, com pouco ou nenhum acervo, passaram a focar as exposições temporárias e festivais, apostando no efêmero como principal mola propulsora. Assim, o que era antes reduto de uma camada estreita e privilegiada da sociedade voltou-se no sentido de atingir um número maior de pessoas, em uma lógica de valorização do turismo urbano, através de um sistema evidentemente mercadológico. Antes um direito, agora um dever político-administrativo, a cultura tornou-se item fundamental na máquina reprodutiva do capitalismo, adquirindo contornos de local de entretenimento.

Hoje o objeto da arte não é simplesmente exposto num espaço, pressupondo, pelo *recolhimento*, um mergulho em seu interior [...] Contrariamente, o que se pretende nas exposições atuais é atingir não só um único sujeito, mas toda a esfera pública, por meio de sensação, entretenimento, diversão,<sup>15</sup> evento, ou seja, do espetáculo como imagem e distração.

Neste momento, vale dizer que, se por um lado esse fenômeno de *disneylandização*<sup>16</sup> gerou, uma certa banalização da arte e das atividades culturais, sob outro ponto de vista, ele contribuiu para a sua popularização. Se hoje podemos ter acesso aos acervos dos maiores museus do mundo, se podemos apreciar diferentes mostras de altíssima qualidade, se podemos adentrar um museu sem antes avaliarmos nossa competência para o desfrute de “tão elevado grau de conhecimento”, é, em parte, devido a essa política mercadológica que tomou conta do sistema da arte contemporânea. Tal política, apesar dos objetivos claramente capitalistas, acabou, positivamente, estendendo a uma camada muito maior de pessoas, a possibilidade do contato com a arte e a cultura.

Exemplo relevante que se tornou marco desse novo modelo de museus e centros culturais do contexto pós-moderno é o Centro Cultural Georges Pompidou (Figura 5), em Paris, projetado em 1972 por Richard Rogers e Renzo Piano. Apesar de seguir o padrão tipicamente modernista de caixa ou container<sup>17</sup>, a arquitetura do Pompidou se utiliza das possibilidades tecnológicas e de uma imagem um tanto futurista para comunicar o pluralismo funcional que aguarda os visitantes em seu interior. Agregando outras funções que não somente a de expor obras de arte e carregando uma imagem arquitetônica bastante singular, o centro cultural atingiu a posição de pólo de convivência, atraindo uma infinidade de pessoas e tornando-se referência imediata da cidade de Paris e até mesmo da França.



Fig. 5\_ Centro Cultural Georges Pompidou | Fonte: arquivo pessoal.

Nesse mix de tendências sócio-econômicas e artístico-culturais, as formas e texturas com que os museus e centros culturais contemporâneos têm se apresentado são infinitas. De desdobramentos e evoluções da caixa funcionalista moderna às mais ousadas formas esculturais desenvolvidas e possibilitadas por softwares e tecnologias construtivas. O que se nota é que os novos papéis assumidos por esses edifícios, aliados aos conceitos fundamentais de arte contemporânea (o *quebrar a ordem*, o *deslocar significados* e o *incitar interpretações*) permitem - e solicitam - inúmeras soluções arquitetônicas e museográficas. Não se pode falar, portanto, em soluções certas ou erradas. O que se pode dizer é que o edifício deve corresponder ao objeto que se pretende

exibir e ao caráter que se pretende focar (artístico, histórico, científico, didático, tecnológico, etc). Cada espaço permite e merece um tipo de desenho arquitetônico e um tipo de tratamento museográfico de acordo com os objetivos a que se propõe.

[...] de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI.<sup>18</sup>

No entanto, é importante ressaltar que reside aí, nas soluções arquitetônicas e museográficas para os edifícios culturais, um dos maiores perigos desse fenômeno da indústria cultural. Os enormes investimentos e a freqüente espetacularização em torno desses edifícios algumas vezes acabam gerando a vulgarização da cultura, o que é diferente da sua proliferação e da maior acessibilidade à mesma. Quando a *coisa cultural* se reduz ao mero espetáculo, gratuito, sem conteúdo e sem qualidade expositiva, o que antes era visto como benéfico começa a representar a nocividade desse sistema. A popularização torna-se massificação, no pior sentido da palavra, que remete à difusão sem critérios de um excesso de produtos sem qualidade. Sendo assim, ao dizermos que o edifício cultural contemporâneo permite diversas soluções projetuais, devemos deixar claro que, apesar disso, não é nada desejável que a arquitetura assuma a condição de espetáculo, em detrimento da qualidade espacial que ela deve oferecer ao objeto e ao público que abriga.

No intuito de trazer um panorama desta cena contemporânea, inúmeros edifícios poderiam ser citados. Destacaremos alguns, escolhidos segundo conhecimento e disponibilidade de informações, para ilustrar a heterogeneidade dos museus e centros culturais da contemporaneidade.

Com um projeto de re-adequação de um antigo galpão industrial, a Tate Modern (Londres), filial da tradicional Tate Gallery e uma das galerias de arte mais badaladas da atualidade, representa uma das grandes tendências: a utilização de edifícios existentes para o abrigo de novos museus e galerias. Com sua re-adequação proposta por Herzog e de Meuron através de concurso, no ano de 1995, a Tate Modern (figuras 6 e 7) já fazia parte da nova geração de edifícios

culturais que incluía no seu programa aquele aparato de serviços extras para garantir a boa atratividade do público. Localizada numa região histórica porém abandonada da cidade, a Tate é um exemplo clássico de renovação urbana através da cultura. Suas galerias expositivas, somadas a um café, um restaurante, pequenos auditórios, livraria, bar, espaço para atividades educativas, etc, conseguiram atrair olhares de todas as partes do mundo.



Fig 6\_Tate Modern | Herzog e de Meuron | Fonte: JODIDIO, Philip.



Fig. 7\_Tate Modern | Herzog e de Meuron | Fonte:

<http://universeofchi.com/blog/?p=8>

Com um programa ainda mais extenso, o Museu do Louvre, projetado por Jean Nouvel em 1999, é outro exemplo de renovação urbana. A proposta de ser um espaço de celebração das culturas, seu acervo é de um conteúdo bastante específico, o que gerou um projeto museográfico também distinto no que diz respeito às cores, formas e texturas dos suportes e acessórios dispostos na galeria expositiva. (figura 8) Além da exposição permanente que faz jus à temática proposta pelo museu, o edifício reserva, também, espaços para exposições temporárias, salas de cinema, teatro, café, restaurante, etc.



Fig. 8\_ Museu do Quai Branly | Jean Nouvel | Fonte: arquivo pessoal.

Outro caso de proposição museográfica se dá quando a própria arquitetura se transforma em objeto da exposição. Não por um apelo meramente estético ou pelo espetáculo em que o edifício pode se converter, mas pela experiência sensorial que pode ser promovida pela arquitetura e pela sua capacidade de comunicar determinados valores históricos e culturais. Isso é o que acontece no Museu Judaico de Berlim (Figuras 9 e 10), projetado pelo arquiteto Daniel Libeskind (1989).



Fig. 9\_ Museu Judaico de Berlim | Daniel Libeskind | Fonte: <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>



Figura 10 – Museu Judaico de Berlim | Daniel Libeskind | Fonte: *Jewish Museum Berlin*. Berlim: Ruksaldruck, 2000.

Trabalhando o espaço em três eixos, do Holocausto, do Exílio e da Continuidade, o arquiteto faz, em cada um deles, com que os elementos fundamentais da arquitetura se transformem em falas extremamente expressivas e capazes de dialogar com os visitantes. Ao longo do museu, de implantação completamente irregular e provocativa, o visitante fica exposto a uma série de sensações como opressão, desconforto, alívio e dor.

Com outra nuance propositiva, o Instituto Cultural Inhotim (Figuras 11 e 12), localizado em Brumadinho – MG e inaugurado em 2005, inverte a lógica de implantação de museus em grandes centros urbanos e une um rico espaço expositivo a um belo parque natural. Os 35 hectares de lote abrigam jardins parcialmente projetados por Burle Marx e várias galerias de arte contemporânea, algumas com exposições permanentes, dedicadas a artistas como Cildo Meireles, Tunga e Adriana Varejão, e outras que recebem obras de artistas renomados no Brasil e no mundo para exposições temporárias. Além disso, o espaço conta com restaurantes, lanchonetes, loja de souvenirs e prevê ainda a construção de um centro educativo, além de novas galerias.



Fig. 11\_Instituto Cultural Inhotim | Fonte:  
arquivo pessoal.

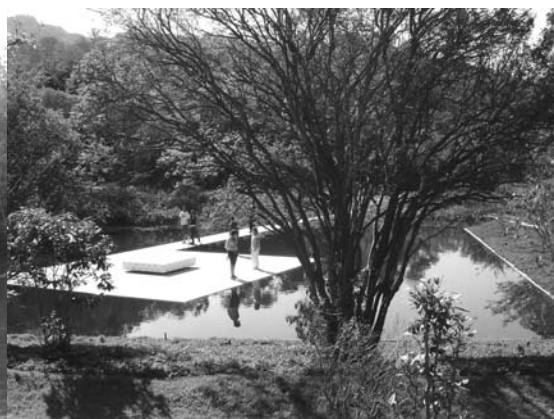


Fig. 12\_Instituto Cultural Inhotim | Fonte:  
arquivo pessoal.

[...] Os museus 'vivos' substituem os museus 'mortos', os museus ao ar livre substituem os museus fechados, o som substitui murmúrios impostos pelo silêncio e os visitantes já não estão mais separados por divisórias de vidro daquilo que é exposto [...].

Por fim, o MuBE - Museu Brasileiro da Escultura (Figuras 13 e 14), inaugurado em 1995 e projetado por Paulo Mendes da Rocha, é um exemplo de arquitetura que tenta abranger a condição pública tão presente na arte contemporânea. Sendo um edifício destinado à exposição de esculturas, o arquiteto decidiu explorar o espaço ao ar livre, implantando uma grande cobertura que abriga parte da praça e reservando o subsolo para as atividades fundamentalmente confinadas e salas de exposições convencionais. Com jardim projetado por Burle Marx, o MuBE é muito mais que um espaço expositivo. É um espaço prioritariamente horizontal, sem hierarquias, que relaciona o público e privado através da arte.



Fig. 13\_MuBE | Paulo Mendes da Rocha | Fonte: ARTIGAS, Rosa. (Org.) *Paulo Mendes da Rocha – vol.1*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.



Fig. 14\_MuBE | Paulo Mendes da Rocha | Fonte: <http://flickr.com/photos/craice>

## Referências Bibliográficas

### Livros

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: GG, 2003.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco - a ideologia do espaço da arte*. São



Paulo: Martins Fontes, 2002.

### Projetos de Graduação e Dissertações

NITZ, Marcela. *O Antigo e o Novo na Arquitetura de Museus*. Vitória: UFES, 2008/01. Orientação: Renata Hermany de Almeida.

POLO, Maria Violeta. *Estudo sobre Expografia – quatro exposições paulistas do século XX*. São Paulo: UNESP, 2006. Orientação: Prof. Dr. Percival Tirapeli.

### Artigos

SANTAELLA, Lucia. A leitura fora do livro.

Disponível em: <http://artenumérica.multiply.com/reviews/item/2> | Acesso em: 26 de agosto de 2008.

---

#### **Notas**

<sup>1</sup> Até mesmo antes disso, os faraós e imperadores da Antiguidade já tinham iniciado esse hábito de colecionar obras de arte, porém sem tornar possível o acesso e o conhecimento do público.

<sup>2</sup> POLO, 2006

<sup>3</sup> O'DOHERTY, 2002, p. 4

<sup>4</sup> O'DOHERTY, 2002, p. 6

<sup>5</sup> Nessa obra, Picasso usa um fragmento de uma cadeira de palha sobre sua pintura.

<sup>6</sup> O'DOHERT, 2002, p.36

<sup>7</sup> SCHWITTERS apud O'DOHERTY, 2002, p. 41

<sup>8</sup> “Contexto como Conteúdo” é título de um dos artigos de Brian O'Doherty publicados em *No Interior do Cubo Branco*.

<sup>9</sup> BO BARDI, 1997, apud POLO, 2006, p. 156

<sup>10</sup> POLO, 2006, p.162

<sup>11</sup> POLO, 2006

<sup>12</sup> POLO, 2006

<sup>13</sup> SANTAELLA, 2007

<sup>14</sup> Aqui entendemos como espaço museal o espaço passível de exibir e abrigar da arte.

<sup>15</sup> CASTILLO, 2008, p. 284 e 285, grifo do autor

<sup>16</sup> CASTILLO, 2008.

<sup>17</sup> MONTANER, 2003.

---

<sup>18</sup> MONTANER, 2003, p.151

<sup>19</sup> HURRY, 1996, apud NITZ, 2008, p. 40