

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PAULO DOS SANTOS SILVA

**OS NOVOS MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE: Os Caminhos
Descoloniais na Construção Social do Lugar na Arte e suas Especificidades**

VITÓRIA

2020

PAULO DOS SANTOS SILVA

**OS NOVOS MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE: Os Caminhos
Descoloniais na Construção Social do Lugar na Arte e suas Especificidades**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e História da Arte.

Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel de O. P. Garbelotti.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 26/05/2020.

VITÓRIA

2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

S586n Silva, Paulo dos Santos, 1992-
Os Novos Museus na Contemporaneidade: Os Caminhos
Descoloniais na Construção Social do Lugar na Arte e suas
Especificidades / Paulo dos Santos Silva. - 2020.
136 f. : il.

Orientadora: Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arquitetura de museus. 2. Arte in situ. 3. O Contemporâneo.
I. Garbelotti, Raquel de Oliveira Pedro. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

PAULO DOS SANTOS SILVA

**OS NOVOS MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE: Os Caminhos
Descoloniais na Construção Social do Lugar na Arte e suas Especificidades**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Aprovada em 26 de maio de 2020.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Raquel de O. P. Garbelotti
Orientadora

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo
Membro interno

Prof. Dr. Milton Esteves Junior
Membro externo

DEDICATÓRIA

À minha mãe de criação Carmélia Maria (*in
memorian*) que me mostrou que posso sonhar.

AGRADECIMENTOS

Com a conquista do mestrado a trajetória acadêmica adquire uma nova perspectiva, longe de chegar ao fim. Esse é um momento de incertezas e superação que nos mostra que podemos ir muito mais longe. Ao aprofundar sobre um tema tão inerente a vida cotidiana e a história de um povo ao qual faço parte, percebo que não se trata de um caminho solitário, como a vida acadêmica aparenta ser. Essa rede de conhecimento, que se espalha nas artes como um todo, da música cotidiana às exposições incorporadas de novos sentidos. Dos saberes de Dona Maria às grandes teorias científicas. Esse pequeno passo simboliza, portanto, uma jornada que não é só minha. É de todos que lutam das formas que lhes cabem, por uma vida que não seja tão sofrida. Cabe então, agradecer, na dimensão que comporta essa minha pequena contribuição ao que não começou ontem nem terminará amanhã:

À minha orientadora Professora Raquel Garbelotti, por acreditar desde o início nessa pesquisa e pelas grandes contribuições que levaram a outros rumos.

Aos integrantes da banca, Professores Aparecido Cirilo e Milton Esteves, pela prontidão e compromisso para com o trabalho.

À CAPES, que em tempos tão difíceis, concedeu uma bolsa para a finalização dessa pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes e a Universidade Pública como um todo, por possibilitarem o ambiente adequado para construção desse trabalho.

À minha família, meus irmãos, pelo apoio incondicional aos meus estudos.

Ao projeto Releitores da Ufes, pela contribuição no dossiê de qualificação.

À professora Ananda Carvalho, pelas parcerias e todo apoio ao longo dessa jornada.

À minha amiga Thais Leal, pelo companheirismo e não me deixar esquecer de escrever quando as inspirações faltavam.

Aos colegas do mestrado, pela cooperação e empatia ao longo dessa trajetória.

Ao Levante Popular da Juventude, por dar o aconchego da caminhada coletiva.

Aos amigos, próximos e distantes, por compreenderem as ausências e pelo apoio incondicional.

Aos professores que passaram pela minha vida e me mostraram de diversas formas o poder libertador da educação e que me inspiram diariamente nessa profissão honrosa e admirável.

Às referências históricas que resistiram ao colonialismo e inspiraram estudos e desobediências que motivaram essa pesquisa.

Aos que vieram e aos que irão chegar.

E a crítica que não toque na poesia.
Caetano Veloso, 1982.

RESUMO

SILVA, Paulo dos Santos. **Os novos museus na contemporaneidade: os caminhos descoloniais na construção social do lugar na arte e suas especificidades**. 136p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade Federal do Espírito Santo, 2020.

A presente pesquisa constrói a partir de uma breve análise histórica e suas consequências na contemporaneidade, uma concepção teórica do termo “Novo Museu” enquanto uma tipologia construtiva e institucional própria do período contemporâneo, mais especificamente de alguns museus construídos a partir da década de 1990. Incrementa elementos da herança colonial como fundamentos constituintes da Instituição Museológica como uma rede global com influências corporativas de ordem econômica. Possui uma centralidade na arquitetura, em que são feitos estudos de caso no Cais das Artes (ES) e no Museu do Amanhã (RJ) como exemplos de projetos centrais de intervenção urbana, como promotores de uma ideia de um novo desenvolvimento cultural e econômico na localidade em que se inserem, com grandes impactos em diferentes áreas. A partir de então, desdobra sobre o processo de descolonização dessas estruturas historicamente construídas, com perspectivas nas práticas *site-specificity* e descoloniais em experiências artísticas em diferentes níveis de institucionalização. Trabalha através de levantamentos, análises e comparações à relação entre o objeto arquitetônico e as interações no território, na paisagem e nas ações antropológicas nas interfaces da arte em um mundo globalizado. Busca, por fim, responder questões sobre a existência desses museus, suas importâncias e as possibilidades que envolvem o meio artístico de se promover novas formas e olhares de desenvolvimento da arte frente às especificidades do lugar como uma ruptura dos traumas coloniais.

Palavras chaves: Novo Museu, colonialidade, descolonialidade, *site-specific*.

ABSTRACT

SILVA, Paulo dos Santos. **The new museums in contemporaneity: the decolonial paths in the social construction of the place in art and its specificities.** 130p. Dissertation (Master of Arts) - Postgraduate Program in Art, Federal University of Espírito Santo, 2020.

The present research builds from a brief historical analysis and its consequences in contemporary times, a theoretical conception of the term “New Museum” as a constructive and institutional typology typical of the contemporary period, more specifically of some museums built from the 1990s. It increases elements of the colonial heritage as constitutive foundations of the Museological Institution as a global network with corporate influences of an economic order. It has a centrality in architecture, in which case studies are made at Cais das Artes (ES) and at Museu do Amanhã (RJ) as examples of central urban intervention projects, as promoters of a new cultural and economic development in the locality where are inserted, with great impacts in different areas. From then on, it unfolds on the decolonization process of these historically constructed structures, with perspectives on site-specificity and decolonial practices in artistic experiences at different levels of institutionalization. It works through surveys, analyzes and comparisons to the relationship between the architectural object and the interactions in the territory, in the landscape and in the anthropological actions at the interfaces of art in a globalized world. Finally, it seeks to answer questions about the existence of these museums, their importance and the possibilities that involve the artistic environment to promote new forms and views of the development of art in face of the specificities of the place as a rupture of colonial traumas.

Keywords: New Museum, coloniality, decoloniality, site-specific.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. A quem se destinava o museu em cada paradigma	20
Quadro 2. Diferença entre o museu tradicional e o “novo museu”	26
Quadro 3. Avanços orçamentários.	70
Quadro 4. Elementos museológicos do Cais das Artes	72
Quadro 5. Elementos museológicos do Museu do Amanhã	80
Quadro 6. A expositividade dos Novos Museus	106
Quadro 7. Ciclo de trabalho descolonial	113

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Vista do Museu do Louvre com destaque ao anexo de 1999	19
Figura 2. Vista do Museu Real	19
Figura 3. Interior do Museu Solomon R Guggenheim, Nova York	23
Figura 4. Restaurante do Museu Solomon R Guggenheim Nova York	23
Figura 5. Piano & Rogers, Centro Georges Pompidou, Paris, 1977	25
Figura 6. Museu Solomon R Guggenheim Bilbao	30
Figura 7. Richard Serra, Tilted Arc, 1981	42
Figuras 8 e 9. Richard Serra, La materia del tiempo, 1994-2005	43
Figura 10. Daniel Buren, Within and Beyond the Frame, 1973	44
Figura 11. Hans Haacke, Condensation Cube, 1963-65	45
Figura 12. Mierle Laderman Ukeles, Mainrenance Art Activity.....	45
Figura 13. Vista de la ciudad de Sevilla, Sánchez Coelho, Alonso. séc. XVI	51
Figura 14. A redenção de Cam, Modesto Brocos y Gomez. 1895	61
Figura 15. Croqui Cais das Artes, sem escala	65
Figura 16. Planta de implantação, sem escala	66
Figura 17. Perspectiva eletrônica do projeto	66
Figura 18. Vista via satélite da Baía de Vitória	67
Figura 19. Vista pela Praça do Papa	68
Figura 20. Vista da rua frontal a edificação	68
Figura 21. Vista pelo Convento da Penha	68
Figura 22. Vista da placa de obra	69
Figura 23. Vista pela rua lateral ao museu	69
Figura 24. Vista de obras	71
Figura 25. Vista de obras	72
Figura 26. Mapa de localização do Projeto Porto Maravilha e distâncias.....	75
Figura 27. Diagrama de ocupação do porto de acordo com as vocações existentes.	75
Figura 28. Perspectiva da urbanização prevista para o Pier Mauá	76
Figura 29. Projeção virtual do Porto do Rio na década de 1930	77
Figura 30. Região do Porto Maravilha no início da intervenção	77
Figura 31. Vista pelo MAR	78
Figura 32. Vista da fachada traseira	78
Figura 33. Vista interior da edificação	79
Figura 34. Vista interior da edificação	79
Figura 35. Vista interna da recepção	81
Figura 36. Vista interna de exposições	81
Figura 37. Vista interna de exposições	81
Figura 38. Vista interna de exposições	82
Figura 39. Mining the Museum: Cabinetmaking	86
Figura 40. Mining the Museum: Metalwork	86
Figura 41. Sacudimento da Casa da Torre, Bahia. Árvore: Figueira-brava	88
Figura 42. Sacudimento da Casa dos Escravos na Ilha de Goré, Senegal.....	89
Figura 43. Cartaz da exposição “Taxidermia do Futuro”.....	92

Figura 44. Lançamento do livro “Memórias da Plantação” na FLIP 2019	92
Figura 45. Vista da instalação Quarto de Cura	95
Figura 46. capa do livro “Devorações”, 2018.....	96
Figura 47. Cartaz do evento Quintal Bantu, 2019.....	96
Figura 48. Turma 1 do curso “Diásporas Macumbeiras”, 2019	97
Figura 49. Cartaz do Projeto Espiritualidade Travesti, Rio de Janeiro, 2020	97
Figura 50. Trecho da performance Merci Beaucoup, Blanco, 2013	98
Figura 51. Unidade Panamericana, Diego Rivera. 1940. Mural.	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. OS NOVOS MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE	16
1.1 TRABALHANDO OS CONCEITOS	21
1.1.1 Uma síntese	32
1.2 UMA ABORDAGEM <i>SITE-SPECIFIC</i>	39
1.2.1 Por uma análise epistemológica	40
1.2.2 Especificidades ao longo do tempo	41
1.2.3 Outras leituras	47
1.3 O CONTEXTO COLONIAL	51
1.3.1 Da herança colonial a opção descolonial	55
CAPÍTULO 2. AS INTERAÇÕES ARTE-ARQUITETURA NOS NOVOS MUSEUS	61
2.1 CAIS DAS ARTES: DAS EXPECTATIVAS AO ABANDONO E SEU EFEITO NA PAISAGEM	64
2.2 MUSEU DO AMANHÃ: NARRATIVAS DO ESPETÁCULO E O IMPACTO SOCIAL	73
2.3 OS NOVOS MUSEUS E AS TÁTICAS DE DESCOLONIZAÇÃO NA ARTE	83
2.3.1 A mineração do museu de Fred Wilson	84
2.3.2 Os Sacudimentos de Ayrson Heráclito	87
2.3.3 A voz insilenciável de Grada Kilomba	90
2.3.4 A desobediência em curso cresce nos pequenos e importantes passos ..	93
CAPÍTULO 3. ASPECTOS DA DESCOLONIALIDADE NOS NOVOS MUSEUS	99
3.1 QUÃO DESCOLONIAIS PODEM SER OS NOVOS MUSEUS?	101
3.2 O NOVO MUSEU POR UMA ANÁLISE <i>SITE-SPECIFIC</i>	104
3.3 O [NOVO] MUSEU DESCOLONIAL NA CONTEMPORANEIDADE: COMO É COMO PODERIA SER	109
3.3.1 De novos olhares para novas trajetórias	110
3.3.2 Um ciclo necessário	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
APÊNDICE A	126

INTRODUÇÃO

Desde a criação dos museus modernos no século XVI, a instituição museológica passou tanto por uma consolidação enquanto espaço de coleção e difusão daquilo que é considerado Arte, quanto por marcantes momentos de crises e questionamentos sobre a sua verdadeira função. Até chegar a contemporaneidade foi um longo e complexo caminho para compreensão desse espaço simbólico da arte. Hoje, ainda restam dúvidas, mas uma série de contribuições resultou em um campo de análise capaz de chegar a conclusões mais assertivas, como tem acontecido nas últimas décadas, de 1990 e 2000.

Afinal, na era digital o que torna um museu atrativo para a maioria dos públicos? Sua arquitetura? Seu programa museológico? Sua localização? Sua temática e seu acervo? As políticas públicas que o envolve? Presume-se que seja um pouco de todos esses elementos. Mas por que um museu precisa ser atrativo? Por muito tempo, e ainda hoje, os públicos dos museus possuem algumas especificidades. Primeiramente compartilham de acessos e do interesse comum que são os museus e o que eles preservam, seja na sua arquitetura, na sua história, na sua curadoria ou na sua proposta de ação. Em segundo lugar, fazem parte de um círculo cultural ou profissional em que cultivar essa prática não é só fundamental, como muito importante para estabelecer determinado posicionamento nesse meio. Mas se o museu carrega em si uma grande importância cultural e social, por que seu acesso ainda tem limites e públicos específicos?

Diante de tantos questionamentos primários e a necessidade de uma formulação metodológica viável, a presente pesquisa propõe analisar o museu na contemporaneidade e investigar o que se apresenta como uma tipologia construtiva e institucional própria do período contemporâneo, mais especificamente de alguns museus construídos a partir da década de 1990. Dessa forma, envolve questões históricas da política, economia, antropologia e da Instituição Arte, através do desenvolvimento das relações de poder no mundo, em que a arte, através dos museus integra-se como uma das ferramentas de construção e manutenção dessas relações. Portanto, as interações entre arte e arquitetura agrupam estudos que se desdobram em conceitos como colonialidade do poder, descolonialidade e sobre a espacialidade do lugar em que contextualizam a concepção dos “Novos Museus”, ramificados em uma variedade de temáticas e problemáticas.

A pesquisa é desenvolvida em três etapas ou capítulos que se interagem conceitualmente em torno dessa tipologia de museus. A primeira etapa debruça na construção

de uma base teórica que seja capaz de sustentar o que vem a ser definido como “Novo Museu”, através de análises epistemológicas e suas especificidades. Para isso recorre a um levantamento bibliográfico sobre o que foi discutido ao longo da história recente sobre essa concepção do Novo Museu, a partir de diversificadas análises, perspectivas e paradigmas, para enfim chegar a uma síntese teórica que sirva de base para as discussões posteriores.

Estudos sobre os Novos Museus são recorrentes na decorrência de diversas transformações institucionais a partir da década de 1970 e com a aproximação do novo milênio. Quando se trata das relações entre Novos Museus e práticas *site-specificity* - conceito que permite uma discussão metodológica sobre a especificidade do lugar em sua fisicalidade - alguns trabalhos mais recentes são fundamentais para o amadurecimento do tema. Dessa forma, os estudos sobre os novos museus encontram conexões entre pesquisas acadêmicas e algumas práticas artísticas, como os de Mello (2015), Fernandes (2015) e Saad (2016), ao relacionarem museus e práticas artísticas do século XXI com as práticas *site-specificity*, em diferentes níveis. Soma-se a isso a contribuição de renomados autores como Arantes (2000), Castillo (2008), Montaner (2003) e Gonçalves (2009) que aprofundam e expõem diferentes e similares pontos de vistas sobre o tema.

Esses autores, entre outros, utilizam linguagens diferentes para evidenciar um mesmo fenômeno que é a formulação conceitual destes museus em ascensão por todo o mundo. Trata-se do estudo de museus que, apesar de dividirem opiniões conceituais em alguns casos, possuem elevada aceitação pública através de sua estética e engenhosidade, bem como compõem uma significativa rede global na Instituição Arte. Nesse aspecto é feito um levantamento sobre os principais Novos Museus com a função de mapeá-los e elencar suas principais características no espaço geográfico e seus contextos.

Quanto ao conceito de “*site-specificity*” trabalha-se com os estudos de Miwon Kwon (2009) que analisa a origem do termo a partir da escultura pública e das práticas pós-minimalistas, bem como as transformações do conceito. Já Crimp (2005) faz uma análise crítica e histórica que abarca as transformações do museu, bem como da especificidade da localização a partir de alguns trabalhos exemplares do século XX, que contextualizam com a temática.

A partir de então, o capítulo aprofunda sobre as origens coloniais do museu a partir das concepções de Mignolo (2017 e 2018) e Quijano (2005 e 2009) de como elas afetam as relações pessoais e institucionais na sociedade contemporânea, ao explorar os conceitos de colonialidade do poder como elemento central de análise, da qual cria a necessidade de uma

opção descolonial ou desobediência epistêmica nas práticas artísticas, a fim de trazer mudanças significativas nas estruturas colonialistas do museu. Harvey (2005) desenvolve concepções sobre o espaço e as mudanças culturais ocorridas, sobretudo, diante das relações econômicas que determinam as dinâmicas de transformações na arte.

Com esse levantamento inicial a pesquisa parte para a segunda etapa, em que busca abordar a perspectiva da construção social do lugar e suas influências cotidianas a partir das interações entre arte e arquitetura no lugar. Encontra essa relação com a problematização das políticas e iniciativas de intervenção urbana que envolve a construção de muitos Novos Museus, bem como suas características coloniais nas formas como se aplicam nas especificidades do lugar.

Dessa forma, os objetivos são compreender o processo de construção social do Novo Museu na contemporaneidade a partir da análise do Museu do Amanhã (RJ) e do Cais das Artes (ES), pela lógica das práticas *site-specific* em Arte e dos demais conceitos que os relacionam, permeando por leituras mais próximas da realidade brasileira. Além de abordar as lógicas colonialistas por trás deles, além de fazer análises comparativas com padrões teóricos estabelecidos.

Neste eixo, busca-se aprofundar sobre a composição criada na paisagem com a implantação desses Novos Museus. Em muitos casos eles se inserem de forma arbitrária, em favor de interesses de natureza macroeconômica, como são os casos, por exemplo, do Museu Solomon R. Guggenheim Bilbao, em virtude da revitalização urbana na zona portuária da cidade espanhola de Bilbao; o Museu do Amanhã, em virtude das Olimpíadas de 2016; e, em menor grau, no entanto pertinente, o Cais das Artes, em virtude de uma tentativa de inclusão do Estado do Espírito Santo no circuito nacional da arte.

O capítulo também considera os elementos de crítica institucional, bem como as ações motivadas por ela, sobretudo, através dos trabalhos de artistas que alcançaram resultados significativos para a compreensão das possibilidades de intervenção no espaço dos Novos Museus. Portanto, compreender estes museus como instituições em percurso. Ou seja, encontrar os caminhos cabíveis no que se entende por mediações artísticas mais próximas de seus papéis sociais, apesar do distanciamento promovido, “hipoteticamente”, por essas arquiteturas monumentais.

No que tange a exemplos de práticas que podem ser consideradas descoloniais ou que tiveram algum impacto de crítica institucional, analisa trabalhos de alguns artistas de maior ou menor repercussão no circuito artístico, em níveis internacionais e nacionais, como Fred Wilson, Ayrson Heráclito e Grada Kilomba. Bem como o nível de interação com o museu ou

outro tipo de espaço que essas práticas estabelecem.

Por fim, a última etapa ou terceiro capítulo dedica-se à correlação do desenvolvimento teórico com os dados analisados nos estudos de casos. Trabalha sobre as possibilidades descoloniais nos Novos Museus na tentativa de estabelecer métodos praticáveis de análises desses museus, implementa concepções de leituras em *site-specificity* trabalhados ao longo da pesquisa para materializar seus elementos compositivos como componentes de análise. Bem como, buscar diálogos conclusivos sobre as condições plenas do artista em suas fontes teóricas e materiais de desenvolvimento de seus trabalhos.

A estrutura da dissertação se desloca na medida em que ao longo dos estudos percebem-se elementos condicionantes dos Novos Museus na contemporaneidade. Inicia-se buscando uma definição do problema central. Faz análises de estudos recentes do campo da arte no século XX, bem como seus paradigmas primordiais. Logo adiante se desloca para os fundamentos da colonialidade no século XV. Enfim, apesar de não seguir uma ordem cronológica rígida, abrange a centralidade da questão que são as consequências coloniais que tem os Novos Museus como um de seus efeitos, bem como práticas interdisciplinares que interligam essas temáticas.

Desta forma, a ordem textual da pesquisa possui a seguinte lógica estrutural: a) compreensão do termo Novos Museus a partir dos paradigmas museológicos históricos, suas origens e inspirações práticas e teóricas; b) compreensão das análises contemporâneas que discutem o lugar da arte em suas camadas, a partir das experiências *site-specificity*; c) compreensão da estrutura colonial, institucional e ideológica que dão origem aos Novos Museus; d) compreensão das relações entre a objetificação econômica da arquitetura e da arte frente às especificidades do lugar e seus impactos, com análises de museus, artistas e suas práticas; e) compreensão da descolonialidade como necessidade de desenvolvimento social diante das heranças coloniais impostas ao longo da história.

Portanto, a pesquisa direciona questões discutidas de forma recorrente em um conjunto de temáticas pouco relacionadas. Os olhares sobre a instituição museológica e suas estruturas coloniais enquanto heranças coloniais sobre as práticas arquitetônicas, bem como suas experiências na construção da paisagem urbana e a forma de desenvolvimento da arte. Busca enxergar arte, arquitetura, história e cidade como fatores dialogáveis para uma compreensão antropológica da sociedade contemporânea.

"Livraram-se deles. Sim, é bem o modo dos senhores procederem. Livrar-se de tudo o que é desagradável, em vez de aprender a suportá-lo. Se é mais nobre para a alma sofrer os golpes de funda e as flechas da fortuna adversa, ou pegar em armas contra um oceano de desgraças e, fazendo-lhes frente, destruí-las... Mas os senhores não fazem nem uma coisa nem outra. Não sofrem e não enfrentam. Suprimem, simplesmente, as pedras e as flechas. É fácil demais."

Aldous Huxley, Admirável Mundo Novo, 1932.

CAPÍTULO 1. OS NOVOS MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE

O conceito de Novo Museu¹ a ser trabalhado nesta pesquisa parte de duas premissas: a primeira discute as principais reflexões teóricas abordadas em diferentes terminologias a partir das últimas décadas do século XX; a segunda baseia-se na aplicação conceitual da arquitetura dos museus construídos a partir dos anos 1990, e mais especificamente no século XXI, cuja principal característica é a arquitetura arrojada, de caráter monumental. Portanto, consiste em um levantamento teórico que se desdobra em uma importante e necessária construção terminológica atrelada a estudos específicos de alguns Novos Museus. Dessa forma, trata-se da convergência dos principais debates feitos sobre o tema até então, a fim de chegar a uma concepção de Novo Museu contemporâneo que dialoga com os objetivos, as problemáticas e as hipóteses apontadas no projeto de pesquisa.

O termo “contemporaneidade” utilizado no título alia-se às discussões feitas nos períodos abordados, atrelado à realidade material e conceitual desses museus. Ou seja, um recorte temporal recente, ainda não tão bem estruturado conceitualmente, por se tratar de um período em construção. Está ligada a uma construção de identidade conceitual e estética desses objetos arquitetônicos, que absorve elementos conceituais da arquitetura moderna e minimalista, entre outras novidades arquitetônicas, bem como seu contexto de inserção e impactos na sociedade.

Giddens (2002) desenvolve o conceito de alta modernidade ou modernidade tardia para inter-relacionar entre a identidade e as consequências da modernidade. Portanto, permite incrementar na ideia de Novos Museus um teor identitário que permeia a própria concepção dos arquitetos e seus impactos ao longo de sua implantação no território, que envolvem os princípios dinâmicos da modernidade, com implicações na esfera política, que se contrapõe em emancipação e vida. Ou seja, a o teor identitário, para além dos Novos Museus, estabelece relações com o indivíduo que ocupa o espaço afetado. O autor completa:

O etos do autocrescimento assinala importantes transições sociais na modernidade tardia como um todo. Essas transições são – a reflexividade institucional em expansão, o desencaixe das relações sociais pelos sistemas abstratos e a consequente interpenetração do local e do global. Em termos de uma agenda política, podemos captar suas implicações distinguindo entre a política emancipatória e a política vida (GIDDENS, 2002, p. 193).

¹ O termo novo museu será utilizado com as seguintes atribuições nesse trabalho: Novo Museu com iniciais em letras maiúsculas para o conceito em construção; novo museu com letras minúsculas para museus construídos no período de análise desse estudo; “novo museu” em letras minúsculas e entre aspas para o conceito ideal de Hernandez (2016); “Novo Museu” com iniciais em letras maiúsculas e entre aspas para destaques a termos utilizados por diferentes autores.

O local e o global impõem condições que entrelaçam as amplas discussões contemporâneas das últimas décadas. Contudo, a escolha do termo “contemporaneidade” permanece pertinente, uma vez que já definidos seus limites temporais e processuais, permite uma abordagem específica a um objetivo que busca uma definição de algo que naturalmente será atualizado no correr da história, e que talvez seja melhor nomeado futuramente.

Da invenção do museu à construção da ideia de um Novo Museu na contemporaneidade, um longo caminho foi percorrido. Sobre esse percurso, Rodrigues (2019) desenvolve uma síntese com quatro paradigmas museológicos que permeia o século IV a.C. à atualidade. Sua contribuição facilita a compreensão da ideia de Novo Museu em uma breve análise histórica dos princípios norteadores do museu, divididos por ela entre o conhecimento, a função e o público, apresentados a seguir.

O primeiro paradigma é o Greco-Romano, entre o Século IV a.C. e III d.C. No grego o conhecimento é um saber filosófico. O museu é uma mistura de templo e instituição de pesquisa que se destina ao estudo das artes e ciências dos eruditos gregos. No Romano o saber é enciclopédico. O museu é um conjunto grandioso de instalações com diversas finalidades. Destina-se à perpetuidade e proteção da história, ciências e artes de uma dinastia, frequentado por estudiosos de diversas áreas do saber e diferentes nacionalidades.

O segundo paradigma Judaico-Cristão, datado entre o século IV e XIV, divide-se em Nobreza e Clero, descreve a pesquisadora. Para a nobreza o conhecimento é um saber religioso, o museu resume-se a coleções particulares da nobreza e destina-se para demonstração de grandeza e para o círculo social da nobreza. Para o Clero, o conhecimento também é um saber religioso, o museu consiste em coleções particulares da igreja, destina-se à demonstração de grandeza e instrução religiosa, para ser usado inicialmente, exclusivamente pelo clero e posteriormente, também pelos fiéis.

O terceiro paradigma, Ciência Racional, entre século XV e XIX, tem o conhecimento como busca pela verdade por meio do pensamento racional. Os museus são grandiosas galerias palacianas e os excêntricos gabinetes de curiosidades. Destina-se ao deleite do colecionar e ao estudo das Artes e Ciências e são frequentados por artistas, eruditos e estudiosos. Aqui se percebe uma atenção ao espaço e conseqüentemente à arquitetura, baseado em profundas discussões filosóficas, políticas e sociais na Europa, emergentes desse

período histórico. O Museu do Louvre (1793)² sintetiza esse vislumbre épico, com a arquitetura clássica (figura 1) e a grandiosidade formal e cultural do “poderoso continente europeu”. No Brasil Colônia, o Museu Real (1818), mais conhecido como Museu Nacional (figura 2), representa, em menor escala, essa aclamação do saber europeu, no que se podem observar as heranças coloniais no museu e na história nacional.



Figura 1. Vista do Museu do Louvre com destaque ao anexo de 1999. Fonte: dedmundoafora.com.br



Figura 2. Vista do Museu Real. Fonte: museusdorio.com.br

² A intervenção no pátio central do Louvre em 1989, com uma pirâmide de aço e vidro, vista na figura 1, abrindo um acesso ao subsolo do museu, marca um importante feito na arquitetura mundial, com a coexistência entre o novo e o velho a partir de inovações arquitetônicas, como são nítidas nos Novos Museus.

Por fim, o quarto paradigma, em que a autora descreve como o curso de uma construção de uma nova realidade museológica desde o século XX, vê o conhecimento como passível de falhas, provisório e em busca de interdisciplinaridade. O museu é uma instituição plural em forma, conteúdo, finalidade e público. Destinam-se às necessidades e desejos da sociedade de acordo com a sua função social e é para toda a sociedade. Aqui se vê uma familiaridade com as discussões amplas sobre o Museu, a Arte e a Arquitetura, que envolveram todo o século XX e o período contemporâneo na História da Arte.

No quadro 1, Rodrigues (2019) compila, a partir de Cury (2014) os fatores centrais sobre ao que e a quem o museu se destinou em sua história. Percebe-se o avanço cronológico da forma como o Museu passa de um espaço limitado e privilegiado para um espaço mais democrático. Por outro lado, as limitações de acesso e usufruto dos museus no século XXI de modo geral, se dão por outros fatores, ligados a cultura social e econômica, que por sua vez, são também consequências das estruturas colonialistas, que serão apresentadas mais adiante.

Paradigma	A quem se destina? Quem o frequenta?	
Greco Romano	Eruditos Gregos (Greco)	Estudiosos de diversas áreas do saber e diferentes nacionalidades (Romano)
Judaico Cristão	Ao círculo social da nobreza (nobreza)	Inicialmente, exclusivamente ao clero e posteriormente também aos fiéis (Clero)
Ciência Racional	Artistas, eruditos e estudiosos	
Atual	Toda a sociedade	

Quadro 1. A quem se destinava o museu em cada paradigma. Fonte: Rodrigues, 2019, pag. 95.

Leva, portanto, para outro nível de discussão em que o museu, ao passar por questionamentos múltiplos e variáveis a partir da década de 60 do século passado, adquiriu variantes em que ao mesmo tempo que se aliam, se separam nas discussões contemporâneas. De modo que se permite debater sobre a transição da década de 90 para o início do século XXI. Um momento em que o saldo de tantas discussões teóricas e práticas em Arte e Arquitetura, permitiram padronizações cada vez mais rígidas e estruturadas em um formato global de viés econômico, por meio das instituições.

A partir desse estudo feito por Rodrigues (2019), a concepção de Novo Museu adquire um rastro histórico que não necessita aprofundar, mas que sua constatação promove um

ambiente organizado para as percepções a seguir, que necessitam não só dos paradigmas da museologia, como das demais discussões efervescentes da segunda metade do século XX, sobretudo, no que tange as consequências do colonialismo e neocolonialismo, que reverberam de diferentes e incontáveis formas na atualidade e na compreensão da realidade concreta.

Nessa busca de evidências de um efeito contemporâneo representado pelos Novos Museus, existem entre o campo da Arte e o da Arquitetura algumas terminologias com discussões amplas na recente linha histórica das teorizações da Arte. Essas terminologias têm proporções que variam entre o grande campo da temática analisada e recortes mais específicos. De toda forma, suas abordagens se entrelaçam a ponto de ser possível encontrar um denominador comum com características próprias a serem apresentadas.

O eixo norteador para a análise histórica das concepções teóricas da questão dos museus na atualidade é, essencialmente, a relação dos *stars system* da arquitetura internacional³ no contexto das políticas de intervenções urbanas⁴ promovidas em grandes cidades pelo mundo com o intuito de fomentar o desenvolvimento social, econômico e turístico, frente à aplicação da arte e da arquitetura no contexto social do lugar em que esses Novos Museus são edificadas.

Todos esses elementos paradigmáticos acerca do conhecimento, que vinculam as estruturas coloniais impressos não só nos museus, mas em toda sociedade, estabelecem padrões e origens que permeiam os Novos Museus. Necessita, portanto, aprofundar sobre essa terminologia e suas discussões teóricas.

1.1 TRABALHANDO OS CONCEITOS

A concepção mais próxima usada como ponto de partida para o recorte temático é a que Saad (2016, p. 11) faz em sua tese, ao definir “Novos Museus” como construções que,

a partir da década de 1990, de um grande número de novos museus ao redor do mundo, muitos com sua arquitetura espetacular ancorados na ideia, amplamente difundida na mídia, de que um museu de impacto na cidade poderia ser agente

³ Refere-se aos grandes projetos e obras arquitetônicas com padrões internacionais, com forte inovação estética e tecnológica, desenvolvidos por profissionais de semelhante fama.

⁴ Os Projetos de Intervenção Urbana especificam-se em: Renovação Urbana, Reabilitação Urbana, Requalificação Urbana e Revitalização Urbana, que possuem diferenças conceituais de acordo com as necessidades da intervenção. Ver: GALHARDO, 2017.

principal da transformação do tecido urbano, principalmente em áreas degradadas ligadas aos antigos centros históricos.

A concepção desenvolvida por Saad analisa essas novas construções como elementos recorrentes de políticas urbanas que exploram a estética arquitetônica, bem como todo um sistema de promoção e uso da arte na contemporaneidade, para a transformação do tecido urbano local em um contexto global. Contudo, o foco desta pesquisa será nos museus em si e no impacto que eles trazem para a paisagem a partir das soluções teóricas e tecnológicas aplicadas no lugar especificado, que busca uma perspectiva para além da arquitetura, condicionada pela discussão da arte.

Visto que o termo Novos Museus já tem sido utilizado frequentemente no campo da pesquisa em Arte e Arquitetura, observa-se a necessidade de se aproximar desses estudos, ao mesmo tempo em que se necessita buscar uma delimitação própria para os questionamentos levantados na origem e ao decorrer da pesquisa.

De forma mais ampla, sob uma perspectiva mercadológica e de entretenimento, Arantes (2000) chama de “Novos Museus” os espaços que passam a disponibilizar em suas instalações diversas, atrações para além da arte, com o objetivo de oferecer maior conforto aos usuários, chegando a compará-los aos *shoppings centers*. Essas atribuições, segundo ela, são o resultado de políticas de animação cultural que têm a pretensão de estabelecer “lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública” que atendam agendas políticas e econômicas (ARANTES, 2000, p. 233). Essas características, segundo a autora, criam aos poucos uma nova percepção da contemplação da arte, que torna o museu cada vez mais um lugar de recreação e prestígio social.

A disposição interna do Museu *Guggenheim* de Nova York (figura 3) possibilita compreender a relação estética que Arantes faz dos novos museus com os *shoppings centers*. Tanto pelo grande átrio e formato de galerias em sequência, como pelos novos equipamentos de atendimento ao público, como os restaurantes sofisticados (figura 4). Apesar de ter sido inaugurado em 1959, bem antes dos museus analisados nessa pesquisa, o Museu de Arquitetura Modernista, projetado pelo arquiteto Frank Lloyd Wright, foi um marco na Arte e na Arquitetura, com a aplicação de um programa voltado para essa “reanimação da vida pública”, assim como ressalta Arantes (2000, p. 233).



Figura 3. Interior do Museu Solomon R Guggenheim, Nova York. Fonte: wikimedia.org



Figura 4. Restaurante do Museu Solomon R Guggenheim Nova York. Fonte: akarch.com

O aumento massivo do público do museu leva-o a novas formulações para se adequar aos novos “visitantes-consumidores” em uma maior escala, se comparado aos públicos anteriores (ARANTES, 2000, p. 240). Arelado a essa nova realidade, as relações político-econômicas tornam-se cada vez mais decisivas no planejamento de Novos Museus. Portanto, avaliar o quanto esse fator tensiona o papel social do museu requer estudos mais elaborados, apesar de ser possível considerar que a pura motivação político-financeira, sem os devidos estudos de impactos sociais, tem levado muitos museus a rumos díspares das concepções museológicas em voga. Toma-se como base de referência, sempre que for abordado o papel social do museu, a definição mais conhecida atualmente que é do estatuto de 2007 do Conselho Internacional de Museus (ICOM):

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 64).

Embora essa definição possa permitir interpretações por diferentes perspectivas no campo da Arte, principalmente por ser ampla e passar por atualizações constantes pelo próprio ICOM e por organizações nacionais, é na discrepância dessa conceituação do museu tradicional, como vem sendo aplicada nos Novos Museus, pelo menos a partir de uma observação superficial, que se constroem questionamentos a serem trabalhados nos próximos capítulos em virtude da relação do museu com o público e o lugar que ocupa na paisagem e nas intervenções artísticas. Contudo, o que não se pode passar despercebido na análise é o desafio complexo de planejar museus mais acessíveis aos novos públicos e às novas realidades, sem torná-los superficiais em suas atividades artísticas e na interação com o meio.

Se Arantes (2000) identifica nos museus construídos, a partir dos anos 80, o desvio do didatismo na construção de um museu mais democrático, diferente do que, segundo a autora, acontecia nas décadas anteriores, Montaner (2003) identifica o mesmo período como o auge que proporcionou a criação, ampliação e transformação dos museus, impulsionado pelas demandas dos novos e expressivos visitantes que possibilitaram, em certas medidas, a ampliação das discussões, inclusive quanto às atividades que deveriam ocorrer nesses novos espaços. Talvez isso tenha sido possível pela inovação tecnológica, bem como a explosão dos ideais pós-modernos marcados na década, sobretudo na Alemanha, onde houve uma expressiva construção de novos museus, como completa Ibilings (1998).

A década de 80 é reforçada por Castillo (2008) como um momento especial que separou ou transformou os museus tradicionais a partir das novas investidas promovidas pela máquina da indústria cultural. Castillo também destaca a ascensão do conceito de exposição temporária que passa a transformar os museus, indicando uma “proliferação de outra espécie de museu” (CASTILLO, 2008, p. 230). Essa outra espécie de museu talvez seja uma das aberturas de caminho para os Novos Museus contemporâneos, embora não rompa totalmente com os museus tradicionais, suas diretrizes projetuais possuem elementos inquestionáveis que apontam tamanhas mudanças no aspecto da arte expositiva.

No final da década de 70, na França, é inaugurado o Centro George Pompidou (figura 5), com uma arquitetura industrial incomum para museus, que é apontado por muitos autores como um divisor de águas na forma como o museu passa a ser projetado. Maderuelo (1990) o aponta como um “Novo Museu” com a primeira ideia de democratização da arte para atração

de grandes públicos. Essa nova realidade nos equipamentos culturais estabelece uma forte tendência nas construções desses tipos de museus. Sua arquitetura conceitual, com elementos industriais, abre brechas para uma nova formulação livre do que viria a ser as novas e imponentes construções de espaços museológicos.

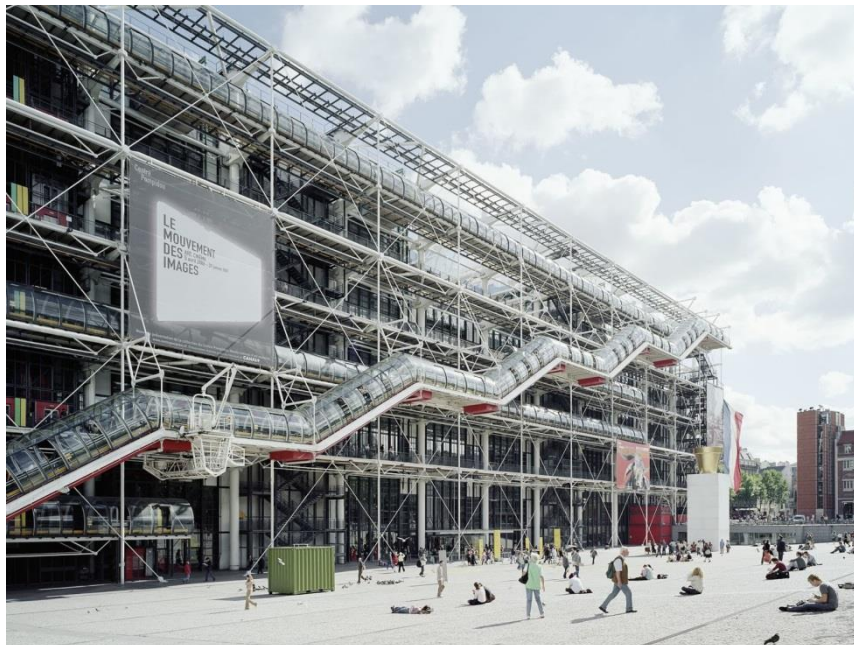


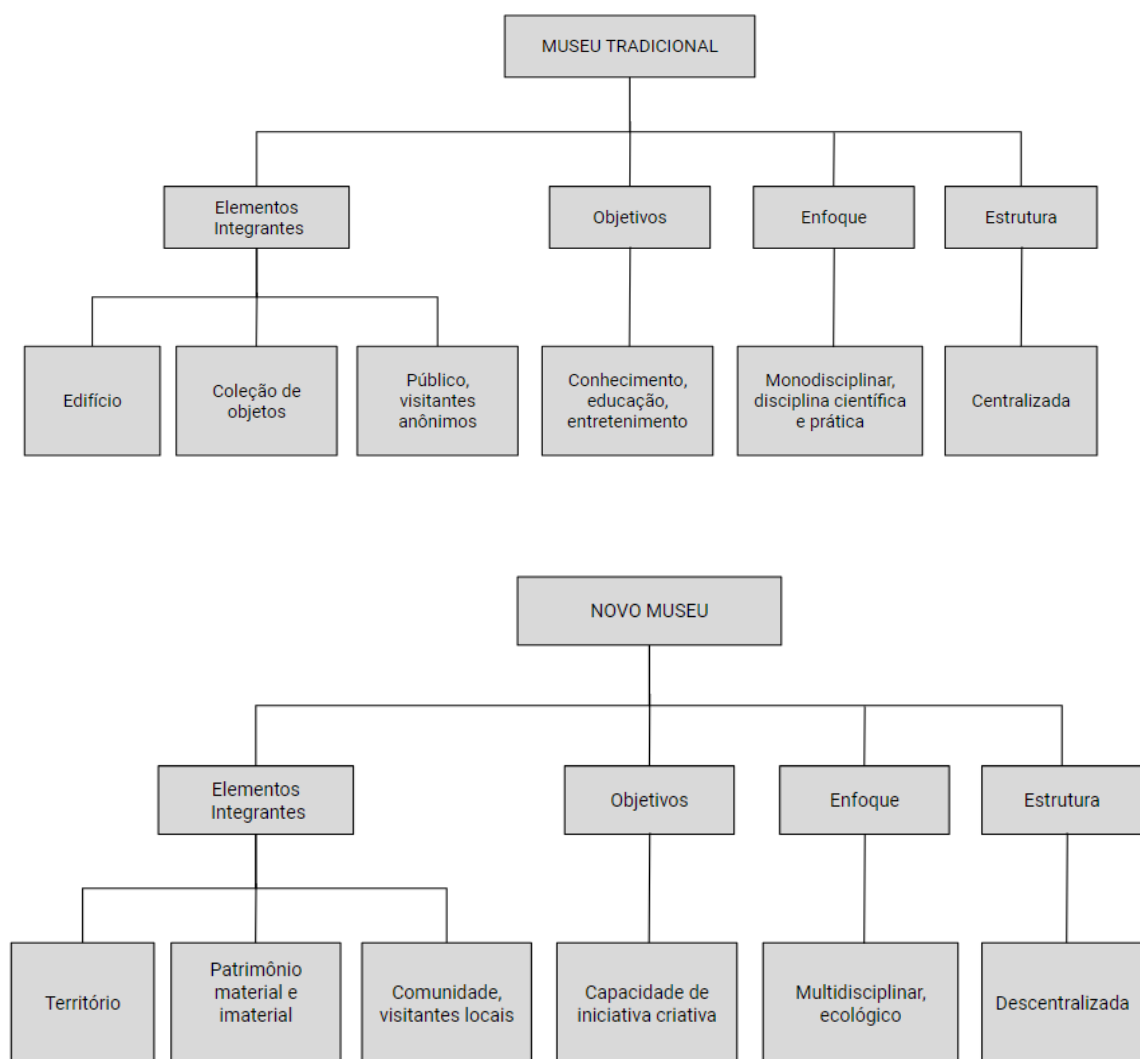
Figura 5 . Piano & Rogers, Centro Georges Pompidou, Paris, 1977. Fonte: <https://divisare.com/projects/328127-renzo-piano-building-workshop-hiepler-brunier-centre-georges-pompidou#lg=1&slide=0>

Retomando aos conceitos museológicos, uma contribuição importante para a formulação do conceito de Novo Museu é apontada por Hernández (2006) pela influência do racionalismo arquitetônico a partir do início do século XX que, ao explorar as necessidades da função e do público, abre caminho para um papel educativo mais abrangente para as diferentes classes sociais (HERNÁNDEZ, 2006, p. 163 e 164). Aponta, ainda, o surgimento de uma “nova museologia”, definida em 1984, pelo Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM)⁵. Portanto, não se busca fazer uma equiparação entre a “nova museologia”, que carrega em sua essência a vocação social do museu no seu caráter interdisciplinar, e o Novo Museu, cuja definição, neste trabalho, passa por um processo de construção, podendo constatar, desde já, diferenças consideráveis entre os termos.

Entretanto, as discussões acerca da “nova museologia” trazem reflexões importantes para a criação de um parâmetro técnico teórico. Hernández (2006) apresenta as diferenças

⁵ Segundo o próprio MINOM, agrupa numa vasta plataforma de tendências e de organismos, indivíduos dedicados a uma museologia ativa, interativa, preocupados com a mudança social e cultural. Fonte: <http://minom-portugal.org/index.html>.

entre o museu tradicional e o “novo museu”, segundo as definições da “nova museologia”, conforme o quadro 2, que possibilitará análises investigativas durante o aprofundamento dos Novos Museus abordados neste trabalho, bem como nos estudos de casos.



Quadro 2. Diferença entre o museu tradicional e o “novo museu” (adaptado de Hernández, 2006, p. 168).

Entre o museu tradicional e o “novo museu” de Hernández (2006), existe uma série de elementos que extrapolam o campo de estudo em arte, pois, tais elementos se materializam em uma sociedade heterogênea e desigual estruturalmente. Se por um lado, o tradicional expressa o que se parece mais com a realidade da maioria dos museus em uma junção de centralidade do edifício e um programa baseado em um conhecimento educativo de entretenimento; por outro lado, no “novo museu” existe uma concepção idealizada e emergente, com um pensamento descentralizado com olhar ao território e em formatos criativos multidisciplinares do conhecimento, que se aproxima mais da função social institucionalizada do museu, pouco praticada em sua essência.

Em oposição ao museu tradicional, Hernández aponta o que viria a ser um “novo museu”. Seus elementos integrantes seriam o território, o patrimônio material e imaterial, a comunidade e os visitantes locais. Seus objetivos seriam a capacidade de iniciativa criativa. Teria um enfoque multidisciplinar e ecológico, com estrutura descentralizada. No entanto, essa concepção ainda é diferente da definição em construção nesta pesquisa de mestrado. O que é importante considerar a partir de Hernández, é a perspectiva de que o museu precisa ser repensado para além do modelo em vigência. Certamente não existem modelos a serem seguidos, apesar de haver experiências alternativas relevantes. De concreto existem estudos e possibilidades que se adequarão à necessidade específica de cada trabalho artístico e comunidade.

Em uma análise semelhante com a de Hernández (2006), Cury (2014) comenta sobre o termo “emergente”, como um efeito da transição do museu tradicional. O museu tradicional compreende o conceito de memória e identidade singular em uma ideia fechada de patrimônio como estratégia de educação. Possui uma agenda limitada e excludente em um discurso fechado e unificador. Seu acesso se baseia na visitação em uma educação como instrução considerando que o público precisa do museu. O curador é o pesquisador de coleção.

O museu em transição é marcado pela diversidade e diferença. Trabalha o conceito de memória e identidade no plural, em uma ideia aberta e em mudança de perspectiva, com muitas possibilidades de (re)interpretações, como ponte de aproximação entre sociedades e culturas distintas por tempos e espaços, complementa a autora. Possui uma agenda múltipla e inclusiva, com um dilema marcante com a lógica do mercado, em um discurso com narrativas múltiplas e “multivocalizadas”. Busca dialogar com o local e o global em uma estratégia de desterritorialização em que vê a educação como ensino-aprendizagem. Seu acesso é tido como direito à informação e ao entendimento em que o museu precisa do público e precisa ser democrático. A curadoria é feita por profissionais diversos, acrescenta Cury (2014).

Já o museu emergente, a autora o descreve como possuidor de uma visão desglobalizante. Trabalha o conceito de memória e identidade circunstancial em que o patrimônio é um exercício criativo e de poder com multiplicidade e pluralidade. A agenda é aberta e de ampla participação com capacidade de enfrentar o mercado. Seu discurso é simbólico e político e está em construção, no diálogo com o local e o global em uma perspectiva de territorialização. O modelo de educação parte da experiência na criação de situações performáticas, ritualísticas e lúdicas. Seu acesso é solidário e parte pelo

reconhecimento do diferente e é visto como o próprio público. A curadoria é feita por profissionais e públicos. Mostra-se então uma disparidade entre a transição do museu tradicional e emergente:

Em linhas gerais, o museu tradicional, leia-se também museografia tradicional, segue um modelo institucional do século XIX atualizado em seus propósitos e políticas certamente. O museu emergente é aquele que está em constituição, enfaticamente determinado pelas transformações recentes e em vias de acontecer das Ciências Sociais. (CURY, 2014, p. 58)

Nota-se que apesar de ser possível identificar muitas dessas variadas características em diferentes tipos de museus, inclusive nos Novos Museus, elas se alinham à ideia de que não estão essencialmente relacionadas aos Novos Museus. Visto que uma “evolução” arquitetônica e institucional nesses museus, não se enxerga, portanto, elementos básicos que em tese eles deveriam alcançar, conforme suas determinações originais da museologia.

É importante destacar que o conceito de “novo museu” segundo a “nova museologia”, representado por Hernández (2006) e Cury (2014), mesmo que com metodologias analíticas diferentes, busca elementos mais próximos do que poderia ser compreendido como o ideal, uma vez que estabelece novas possibilidades ao cumprimento do papel social do museu, que abarca a diversidade cultural de maneira mais ampla e objetiva, indicando uma construção democrática da arte na sociedade. Mesmo que talvez esse ideal seja inalcançável, não significa que uma aproximação considerável não possa vir a acontecer através de planejamentos realistas e pragmáticos na contemporaneidade. Entretanto, vale ressaltar o distanciamento entre a “nova museologia” - que mais se aproxima de um ideal teórico/institucional - e o conceito de Novo Museu, que parte de uma realidade que se impõe por meio de dinâmicas sociais e econômicas, logo, com maior força de implementação. Dialogam, portanto, com o paradigma atual apontado por Rodrigues (2019).

Sobre o desafio do planejamento artístico/museológico que ampara o contexto dos museus na contemporaneidade, em um rico dossiê com diversos autores, Barranha e Crespo (2015) reforçam as dificuldades que os atuais modelos museológicos, de modo geral, precisam vencer para darem conta de atender às expectativas de natureza artística, política e econômica que recaem sobre essas instituições em diferentes abordagens. Essa realidade aponta responsabilidades que poderiam ser distribuídas não somente entre os executores diretos, mas também por um coletivo indireto, que envolva um corpo técnico multidisciplinar maior, bem como a população local, para que não se limite a constante busca por “responder a uma utopia de lugar ideal para a arte”, como afirmam os autores (BARRANHA; CRESPO,

2015, p. 07).

A situação se torna mais impressionante com o que Arantes destaca como uma crescente estetização da arquitetura desses “Novos Museus” como um valor exacerbado de uma verdadeira obra de arte (ARANTES, 2000, p. 244). O prédio do museu, então, deixa de ser apenas um edifício designado a abrigar obras de arte para disputar esse *status* de contemplação artística. Esse aspecto chega até mesmo a influenciar o imaginário de alguns arquitetos que almejam produzir uma “obra de arte” diante dessa “onda” vanguardista da arquitetura internacional, geralmente impulsionada por políticas públicas urbanas, que comumente acabam sendo reverenciados como trabalhos artísticos em diferentes mídias e opiniões populares.

Com terminologias diferentes, Montaner (2003) reforça essa ideia de contemplação ao denominar esses museus como “fenômeno extraordinário”, por carregarem em sua forma a expressão artística com uma estética peculiar ao formato tradicional, ou seja, o museu, definitivamente, como uma obra de arte:

No amplo panorama da arquitetura museal, o que se destaca, em primeiro lugar, é aquilo que se configura como organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível. (MONTANER, 2003, p. 12, tradução nossa).⁶

Muitos museus são construídos a partir da década de 90 através de iniciativas públicas e privadas, ancorados na ideia de se tornarem expressivos renovadores simbólicos e funcionais das cidades, como afirmam Barranha e Crespo (2015). A ideia de monumento tradicionalmente fundamentada em personagens e momentos históricos significativos de determinado lugar é substituída, em certos pontos, por essas construções arquitetônicas grandiosas. Talvez, essa não seja a intenção primordial dos arquitetos ao realizarem seus projetos, entretanto, a ambição de se criar algo único e extraordinário a partir de sua identidade projetual é compreensível a qualquer profissional que tenha a oportunidade de assim o fazer. Fica claro, portanto, o protagonismo do profissional de arquitetura nesses museus.

Nesse aspecto vale o destaque do Museu Guggenheim Bilbao (figura 6) como um divisor de águas em escala global para a concepção do Novo Museu, não só pela sua monumentalidade, mas pelo que alguns especialistas chamam de “efeito Bilbao”. O museu

⁶ “En el amplio panorama de la arquitectura de museos destaca, en primer lugar, el que se configura como organismo singular, como fenómeno extraordinario, como acontecimiento excepcional, como ocasión irrepetible (MONTANER, 2003, p. 12).”

tornou-se um modelo a ser seguido por diversos países, apesar de não ter sido totalmente bem replicado, como destacam Barranha e Crespo (2015). Dessa forma, o projeto de Frank Gehry, inaugurado em 1997, exemplifica a tentativa pública e privada de transformar esses museus em agentes reabilitadores de áreas urbanas degradadas. Ainda assim, não é negável a transformação que o projeto trouxe para a região portuária da cidade espanhola, como afirma Lima (2018). Contudo, os fatores que grandes empreendimentos como esse envolvem, ultrapassam, apesar de não esgotar, as discussões da museologia e da própria Instituição Arte, que por sua vez, se adaptam a essas novas realidades. Ele já faz parte de uma mudança urbana, econômica e social.



Figura 6. Museu Solomon R Guggenheim Bilbao. Fonte: archdaily.com

Quanto à concepção dos grandes públicos que inevitavelmente ocupam e impulsionam a implementação desses museus, Gonçalves (2009) utiliza o termo “museu-informação” para destacar uma mudança significativa nas relações estabelecidas nos museus entre os profissionais, o conteúdo e a interação com o público. Essa grande mudança se dá essencialmente pelas novas dinâmicas das metrópoles e das grandes populações, nas quais o consumo de informações e bens culturais aumenta e acumula novos padrões. Portanto, é possível indicar uma forma de produção e narrativa da arte mais próxima de uma superficialidade causada por essas dinâmicas de um público cada vez mais expressivo, porém, desprovido de relações reentrantes, como se pode conferir:

Com o declínio da experiência no contexto da grande metrópole, desenvolve-se

outra forma de comunicação humana, peculiar a esse novo contexto: a informação. [...] A informação é fruto de um universo marcado pela heterogeneidade dos códigos socioculturais, pela impessoalidade e pelo anonimato. [...] A informação dirige-se a indivíduos isolados, átomos sociais desprovidos da rede intensa de relações que caracteriza o narrador e sua audiência. A informação, em contraste com a narrativa não deixa rastros, marcas pessoais. (GONÇALVES, 2009, p. 173)

A ideia de “museu-informação” traz em seus traços uma ampla discussão da cidade e dos acúmulos teóricos da museologia, em que Gonçalves (2009) destaca a configuração do espaço da cidade em meio a divisões ou segregações sociais como eixo que resulta em uma forte impessoalidade na interação social e na forma de se absorver a cultura e a arte nas figuras dos museus. Um dos pontos-chaves em que o autor expressa essas questões é o recorrente desaparecimento do “museu-narrativa”⁷, que se configura como o oposto do “museu-informação” que aos poucos se torna dominante no sistema da arte.

O Museu do Amanhã (2015), que é fruto de uma análise mais aprofundada nos próximos capítulos, talvez represente em parte essas ideias. Surge no contexto político-econômico conturbado das olimpíadas de 2016, e envolve um grande projeto urbano no Rio de Janeiro, marcado por um processo higienizador e segregador na região portuária da cidade, como apontam seus críticos. Ao mesmo tempo, simboliza um “esplendor cultural”, através de uma arquitetura atípica, de alta valorização estética e imobiliária, para além de uma temática científica e tecnológica. O conjunto arquitetura/programa/urbanismo são consequências dessa demanda e necessidade de grandes públicos, atraídos pela perspectiva da monumentalidade como mais novo ponto turístico da conhecida cidade maravilhosa. Pouco vai interessar as relações sociais históricas e locais do local com o território e seus públicos heterogêneos.

Contudo, é possível observar que os Novos Museus, de modo geral, apresentam maiores semelhanças ao museu tradicional apontado por Hernández (2006) e Cury (2014), em seus elementos integrantes, objetivos, de enfoque e estrutura. Em casos mais específicos também possuem características do novo museu de Hernández (2006) e do museu de transição e emergente de Cury (2014). Cria-se, dessa forma, a intensa necessidade de estabelecer uma definição específica ao tema tratado, tendo em vista que o objeto deste estudo é compreender sua dinâmica na contemporaneidade e suas contribuições na sociedade. Portanto, um importante exercício a ser feito é especificar os elementos compositivos dos Novos Museus, a considerar suas aproximações e distanciamentos das concepções museológicas, para, enfim,

⁷ Gonçalves (2009, p. 177) define por “museu-narrativa” aquele que “surge e desenvolve-se num contexto urbano, em que a relação com o público ainda guarda uma marca pessoal. [...] Quantitativamente seu público é bastante restrito, qualitativamente, é seletivo”.

chegar a um enquadramento mais coerente.

Desta forma, é importante introduzir a necessidade da busca por uma coesão formal entre os aspectos compositivos do Novo Museu, para além do objeto arquitetônico. Neste caso, se faz necessário estabelecer critérios concretos sobre o espaço, o lugar e a paisagem em que o Novo Museu se insere e se constitui, partindo assim para a compreensão de um corpo inserido em um espaço vital de uma localidade específica, sendo sua escolha de ordem planejada ou atípica.

1.1.1 Uma síntese

A partir das concepções abordadas é possível identificar cinco aspectos iniciais sobre os Novos Museus na contemporaneidade: a) o aumento e a diversificação do público/clientela; b) o equipamento arquitetônico como elemento de intervenção urbana; c) o desenvolvimento da estética como atração comercial, turística e paisagística; d) a criação de redes culturais globais tendo como referência esses grandes museus; e) o não enquadramento em aspectos museológicos fundamentais da museologia, como sua função social.

O aumento e a diversificação do público/clientela estabelecem uma demanda cultural que passa a ser entendida como um mercado emergente dirigida por grandes grupos corporativos do mercado da arte. A franquia *Guggenheim*, como destaca Saad (2016), compõe um modelo administrativo moldado em uma visão empresarial a partir da década de 90, que como consequência estabelece uma rede de museus pelo mundo, alguns bem-sucedidos, outros nem tanto, que contemplam diferentes contextos regionais alinhados a dinâmica econômico-cultural global. Ao comentar o empenho da direção de Thomas Krens na fundação, diz que

Já em 1996 defendia a ideia de um novo museu inserido na esfera da economia global. Para Krens, o novo “discurso” do museu deve estar mais próximo de uma experiência intensa de impacto visual e espacial do que à antiga experiência estética do museu enciclopédico que propunha uma leitura histórica e parcial da história da arte. (SAAD, 2016, p. 57)

O Novo Museu, diante de uma demanda política e urbana, em que precisa ser um dos principais equipamentos arquitetônicos de um projeto de intervenção urbana, precisa pertencer a um programa de centralidade no território interferido e com relevância visual. O Cais das Artes na cidade de Vitória atende uma demanda local de baixa interferência urbana, mas de alta demanda cultural com um aproveitamento relevante de uma importante região da

cidade. O Museu do Amanhã incorpora as altas expectativas do Projeto Porto Maravilha. O *Guggenheim Bilbao*, da mesma forma é o elemento central do Porto da cidade.

A estética desses museus, automaticamente precisam compor certo nível de identidade local ou internacional globalizada, de forma que assim como a instalação de um *shopping center*, seja capaz de dizer qual é a sua função. Nesse caso, com um apelo muito mais simbólico, por se tratar de um equipamento cultural, em que o retorno econômico se dará em um processo mais lento, através de atividades indiretas relacionadas ao entorno, como no turismo, na promoção de uma paisagem admirável e digna de cartões postais.

Por sua vez, a criação de redes culturais globais no sistema de artes tendo como referência esses Novos Museus se torna crucial para o sucesso deles. Eles se encaixam mais como uma manutenção de uma rede já criada ao longo do tempo. As grandes franquias são exemplos disso, bem como as cooperações e parcerias entre governos, ONG's e instituições privadas que englobam o circuito da arte.

O que mais chama atenção é o fato de esses esforços não gerarem necessariamente um aprimoramento na qualidade museológica, bem como prediz o conceito de museu e sua função social. Como já visto, os Novos Museus geralmente não se enquadram nos aspectos museológicos fundamentais do museu apontados pelos autores que debatem a “nova museologia”. Observa-se, portanto, um movimento alheio de interesses específicos de uma ordem outra, geralmente econômica e política. Ainda assim, seus planos e visões possuem conexões com esses aspectos fundamentais da museologia, mesmo que em teoria, pouco praticada.

Os Novos Museus emergem em uma realidade em transformação constante e veloz. Portanto, não se trata apenas de uma crítica a um determinado formato de planejamento para as novas demandas atuais, mas de todo um contexto complexo que integra o sistema de arte e o seu próprio aspecto na sociedade atual, em que o entretenimento é múltiplo e as atenções do público são fortemente disputadas.

Muitas das demandas atendidas nos programas arquitetônicos e nas atividades cotidianas desses museus são realmente necessárias em uma conjuntura cultural globalizada, que automaticamente passa por mudanças, talvez de forma irreversível, no significado do museu, da forma como foi concebido originalmente. Por isso, é preciso discernir as motivações que estabelecem essas novas projeções das reais necessidades de um espaço essencialmente pensado para a difusão da arte com compromisso social, livre de outras

influências, como a comercial, mesmo entendendo as dificuldades de separá-las.

Essa influência comercial se torna mais contundente em um mundo que na virada do século XX para o XXI, viveu uma “consolidação” da globalização, tema discutido arduamente na década de 90. Ibellings (1998) enfatiza a força da globalização ao relacionar a evolução da arquitetura no modernismo e no pós-modernismo, chegando a um sintoma do que viria a ser um “supermodernismo”⁸. Apesar de suas formulações serem questionáveis por carecerem de atualizações, é importante considerar suas afirmações a respeito das demandas da arquitetura mundial de grandiosidade estética e espacial, que desencadeiam espaços cada vez mais neutros, individuais e vazios de símbolos identitários relacionados a uma construção social coletiva, ao invés da existente sobrecarga de identidade de seus arquitetos e gestores, na tentativa de tornar o edifício com um caráter global que nem sempre se conecta com a realidade local.

Acerca do conceito de “supermodernismo”, Augé (2012) também faz algumas considerações, em que atrela a questão da Antropologia da contemporaneidade em uma distinção de “figuras de excesso”, em que existe uma superabundância espacial e individualização das referências. Ele sintetiza e exemplifica isso com o conceito de “Não Lugares”, termo para designar um espaço de uso coletivo incapaz de adquirir uma identidade local. Como exemplo ele aponta os aeroportos, centros comerciais, vias expressas, estações de metrô, entre outros, que são espaços cotidianos na contemporaneidade que podem ser replicados sem requisitar elementos identitários locais. Apesar disso é possível acrescentar que esses lugares ou “não lugares”, ao decorrer de seus usos adquirem características identitárias de acordo com seu público, padrão e estilo de vida, sendo isso positivo ou não, em que estabelecem dinâmicas próprias e regionalidades. Por mais que estejam fadadas a solidão e ao anonimato, como afirma:

É no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos. Haverá, portanto, espaço amanhã, talvez já haja espaço hoje, apesar da aparente contradição dos termos, para uma etnologia da solidão” (AUGÉ, 2012, p.110).

Diante disso, fica marcada uma condição em que é possível traduzir para os Novos Museus, mesmo com grandes contrapontos, a essência antropológica em que a humanidade

⁸ Ibellings (1998) aponta como sintoma da supermodernidade o processo de globalização em alta evolução a partir da década de 80, com movimentações, sobretudo, nas práticas arquitetônicas, que englobam um caráter neutro, indefinido e implícito. Esse processo se apresenta como um fenômeno arquitetônico de referência universal, marcada por grandes construções que vão do desconstrutivismo ao *light construction*.

nesses espaços ou novos lugares, se perca no encontro das formas e da tecnologia, sem conseguir resgatar elementos centrais que dão sentido histórico e cultural ao museu. Cada museu tem seu programa e pode estar mais ou menos alinhado às concepções sociais da museologia ou à dinâmica de uma economia global. Marca, portanto, nas considerações de Augé (2012), sua negação pela pós-modernidade no que se indica uma ruptura. Para ele, a ideia de continuidade representada pelo supermodernismo revigora e possibilita retornos culturais presentes nos séculos anteriores, mesmo que em mudanças bruscas e pouco desenvolvidas socialmente.

No entanto, é possível afirmar que os Novos Museus se diferenciam da essência modernista, principalmente por não seguirem a formalidade marcante em suas bem delimitadas diretrizes projetuais. Tampouco se aproxima da essência pós-moderna de buscar uma relação com as especificidades do lugar que envolve as demarcações físicas e identitárias, mesmo que se perca nas releituras clássicas ao criar resultados contraditórios. No entanto, ambas as correntes trazem importantes referências, ainda que dispersas a essas novas obras. Os Novos Museus seriam, então, o resultado de uma evolução tanto cronológica, quanto atemporal das práticas construtivas e dos ideais construídos tanto pelo moderno, quanto pelo pós-moderno ou em uma continuidade supermoderna, acrescidas por uma realidade econômica global de enormes desafios e críticas em percurso.

Todavia, não existe um programa especial além do usual, muito menos diretrizes que indicam o que deve e o que não deve ser feito no planejamento desses museus, especificamente. Não se possui um estilo arquitetônico específico, mas sim sintomas aplicados em escala global com algumas referências locais. Pode-se, então, reafirmar os Novos Museus como produtos das demandas atuais, geralmente pautadas pelas agendas políticas e econômicas atreladas, não necessariamente fruto de uma demanda cultural e regional, mas com características voltadas para um gosto amplo e internacional.

Dessa forma, não é aconselhável fazer um julgamento de valor nessa realidade em que fatores ligados a uma lógica de mercado ou estruturas burocratizadas tomam cada vez mais o controle das manifestações artísticas apresentadas nos museus atuais. Uma análise nessa linha exigiria um distanciamento histórico mais seguro, contudo, não inviabiliza a necessidade de investigar as (muitas) causas imediatas que essas mudanças temporais causam na configuração da arte na contemporaneidade. Logo, sua responsabilidade social vem sendo aplicada no contexto local em que o museu se insere como apontam Ibellings (1998), Arantes (2000) e Montaner (2003). Até porque seus efeitos são muitas vezes facilmente identificados

e denunciados, porém, em muitos casos, lhes faltam diagnósticos científicos mais expressivos.

É essa diversidade que permite dialogar, no mesmo campo de discussão, museus com aspectos construtivos e conceituais tão díspares. Para exemplificar foi feito um levantamento (anexo 1) com os principais museus construídos a partir da década de 1990, identificando o museu, seus autores, cidade, destaque e uma foto de referência. O que marca é o seu impacto visual e a forma como eles são designados na paisagem: através das decisões políticas e econômicas que os tornaram viáveis, do processo construtivo em relação à modificação do espaço, dos reflexos objetivos e subjetivos que sua presença estabelece no cenário de arte local e da recepção social cotidiana e temporal com as memórias que lhes são agregadas.

O contexto em que eles são inseridos também é fundamental para a definição da cidade/país. O ano e a relação com a autoria arquitetônica, que designa uma tipificação peculiar sobre o empreendimento, estabelecem os aspectos de tecnologias construtivas e a influência de uma franquia e sua abrangência estética. Cada museu vai possuir uma característica central, sobretudo acerca de sua estética arquitetônica, que vai definir seu nome e sua projeção no cenário local, regional ou mundial.

O levantamento que buscou por Novos Museus nas mais diferentes regiões do mundo, aponta algumas relevâncias centrais como a hegemonia de alguns países/regiões nessa modalidade construtiva, sua influência institucional, e até mesmo os calendários com maior predominância de construção.

Os Estados Unidos, os principais países da Europa Ocidental e a China, dominam a maior concentração de Novos Museus. De um total de 65 museus levantados, 15 estão localizados nos Estados Unidos. Seu pico de construção está entre 2005 e 2008 e observa-se uma descentralização de cidades, ou seja, esses museus não estão necessariamente relacionados a grandes centros urbanos e econômicos. Um grande destaque é o *Teubman Museum Of Art* (anexo 1, nº25), inaugurado em 2008 na cidade de *Roanoke*, no estado da Virgínia, pelo escritório do arquiteto inglês Randall Stout. A arquitetura desconstrutivista⁹ e o uso de diferentes materiais em um jogo de volumes geométricos cria uma composição típica

⁹ Segundo Brant (2020), arquitetura desconstrutivista é, dentro do que se compreende de forma mais ampla como pós-moderno, uma corrente inaugurada nos anos 1980 que coloca em questão os preceitos de projeto e os processos de formulação de desenho, a partir da incorporação de dinâmicas não lineares para o raciocínio do campo. Com uma continuidade que perdura até a produção contemporânea, essa tendência relaciona-se a duas principais linhas de inspiração: a desconstrução, corrente de análise literária e filosófica dos anos 1960 que repensa e desmonta os modos tradicionais de pensamento; e o construtivismo, movimento artístico e arquitetônico russo do início do século XX.

dos Novos Museus. Esplendoroso, moderno e capaz de criar uma identidade ímpar em uma cidade com população que não passa de 100 mil habitantes, segundo o Departamento do Censo dos Estados Unidos (2011).

A Europa Ocidental concentra 16 dos 65 museus levantados. Destaca com a Fundação Cartier, inaugurada em 1994 na França, uma marca da *Light Construction* (Construção Leve) que dominou o padrão arquitetônico corporativo pelo mundo, bem como muitas instalações artísticas a partir da década de 1980, com conceitos de leveza, transparência, reflexão, permeabilidade em um requinte técnico, conforme aponta Riley (1995). Com uma concentração de construções entre 2003 e 2005, destaca o *Kunsthaus Graz* (anexo 1, nº12), dos arquitetos Peter Cook e Colin Fournier, inaugurado em 2003 em Graz, na Áustria. Seu formato singular e “alienígena”, como afirma Franco (2013), destoia na paisagem tradicional e histórica de Graz. Na verdade, se trata de um contraste bem agressivo e pouco dialogável com a cidade reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade. Entretanto, faz parte de mais um projeto moderno e inovador de uma nova e peculiar atração turística da cidade.

Por sua vez, a China com 12 construções, se insere em um cenário que é reflexo do seu processo de crescimento econômico das últimas décadas. Diferente dos EUA e dos países da Europa Ocidental, que possuem tradição no circuito artístico mundial, a China emerge como uma potência global com uma crescente demanda interna no consumo de cultura, nas diversas e grandes cidades que passam por significativos processos de modernização. Nesse sentido, seu pico de construção se dá entre 2010 e 2013. Vale destacar o *Ordos Museum* (anexo 1, nº45), desenvolvido pelo escritório Mad Architects e inaugurado em Ordos em 2011. Por tão singular que seja, seu impacto na paisagem foge da agressividade. Primeiro porque não compete com outras construções ao redor, em uma situação de centralidade do sítio escolhido; segundo porque possui uma poética com a identidade da cidade e seus elementos projetuais, pelo menos em tese, como afirmam os arquitetos da MAD Architects (2012).

SAAD (2016) destaca como a rápida urbanização da China acarretou diretamente nas suas mudanças e dinâmicas sociais, com inúmeros projetos de intervenção urbana em áreas degradadas, que conseqüentemente gerou a produção de muitos museus. Então,

Surge, assim, a grande onda de novos museus na China. Grandes, pequenos, estatais ou com financiamento privado, o *boom* na construção de museus tem muito a ver com a nova estratégia do governo do país, de criar uma nova imagem da China para o mundo, além dos proveitos econômicos que essas mudanças trazem na

Na onda da exuberância arquitetônica proporcionada pelo avanço econômico de algumas nações, sobretudo, as que se enriquecem a partir da exploração de petróleo e gás natural no Golfo Pérsico, vale citar o “Museu do Futuro de Dubai” (anexo 1, nº63), nos Emirados Árabes Unidos (EAU). A cidade que já é mundialmente conhecida pelos sofisticados arranha-céus, concentra um conjunto de grandiosidades arquitetônicas, que não se limitam aos edifícios, mas também envolve parques, ilhas artificiais, e as “maiores alguma coisa do mundo”. Nessa perspectiva, o museu com previsão de inauguração para setembro de 2020, é marcado pela alta complexidade de projeto no uso de tecnologias, muito alinhado ao que muitos autores há tempos já discutem sobre museu espetáculo e monumental. Nessa mesma perspectiva, não na mesma ordem temporal, seguiram muitas cidades dos pequenos e ricos países conhecidos como Tigres Asiáticos¹⁰, como nos casos de Coreia do Sul, Taiwan e Singapura.

Por fim, cabe ressaltar a baixa concentração desses museus na América Latina, por motivos que divergem entre economia, política e cultura construtiva desse tipo de arquitetura. No entanto, para além do Museu do Amanhã e o Cais das Artes que tem centralidade nessa pesquisa, outra obra brasileira chama atenção, que é o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Nele se observa o legado projetual do arquiteto Oscar Niemayer, bem como a herança modernista da qual o Brasil foi protagonista. O MAC Niterói, com características de um Novo Museu, entra em uma dualidade complexa entre estética e funcionalidade, muito discutida pelos críticos das obras de Niemayer. Para, além disso, o museu é figurado como elemento de promoção da imagem da cidade, em uma concepção milimetricamente planejada sobre a escolha do lugar e do projeto em uma poética que passa a fazer parte inseparável da identidade e paisagem da cidade, como aponta Bruno (2002).

Os arquitetos (as) que desenvolvem tais projetos estão também munidos de um *status* consagrado. No levantamento destacam profissionais que ao longo de suas carreiras alcançaram renome internacional com seus portfólios singulares. Um projeto com seus nomes torna-se um dos elementos de valor de um Novo Museu. O espanhol Santiago Calatrava, tem obras icônicas por diferentes partes do mundo com seu estilo eco futurista, que define sua marca com o virtuosismo estrutural, como define Eric Oh (2017).

¹⁰ O termo Tigres Asiáticos refere-se às novas economias desenvolvidas no sudeste da Ásia a partir de uma alta e rápida industrialização nas décadas de 1980 e 1990, como Hong Kong, Coreia do Sul, Singapura, Taiwan, entre outros.

O italiano Renzo Piano tem uma arquitetura mais formal e diversificada em importantes projetos e colaborações pelo mundo. Como explica Stott (2017), seu domínio está nos “elementos menos tangíveis da arquitetura, como a luz e o ar”. Já a iraniana Zaha Hadid, com um traço tão peculiar que só a partir da fama conseguiu pô-los em prática, passa a se tornar sinônimo de sofisticação no cenário da arquitetura contemporânea, como ressalta Lynch (2019). Por fim, o também artista Daniel Libeskind, como enfatiza Baratto (2016) é marcado pelas “formas angulares e planos que se interseccionam”, espalhadas nos diferentes tipos de edificações ao redor do mundo.

Entre obras e autores, gestores e arquitetos constrói-se uma marca indiscutível dos Novos Museus no século XXI. Marcas na esfera pública administrativa e nas tendências comerciais contemporâneas que refletem nas tipologias construtivas, identidades agregadas e exploradas, bem como nos anseios que essas obras despertam a partir da possibilidade de sua materialização. Não se faz necessário, portanto, comentar sobre todos os museus do levantamento do anexo 1. As características centrais dessa tipologia de museu já foram contempladas até então e ao longo da dissertação serão pontualmente consideradas, apesar de se tratar de obras com diferenças marcantes. Do estilo arquitetônico, aos sítios implantados. Dos métodos e materiais construtivos ao programa artístico.

A partir dessas diferentes variáveis, é possível sugerir, de forma preliminar, a definição de Novo Museu como instalações monumentais que entendem a Arte e a Arquitetura como produtos da elite para usufruto de grandes públicos com alto potencial econômico e cultural em um mundo globalizado. Ao mesmo tempo em que possuem públicos específicos envolvidos pelas forças políticas e econômicas como fomentadores da cultura regional. Da mesma maneira que tais produções, enquanto instituição e mediação cultural, podem estabelecer profundas reformulações e ressignificações em seu sentido de existir.

1.2 UMA ABORDAGEM *SITE-SPECIFICITY*

Compreender as relações que os Novos Museus estabelecem com o espaço e a paisagem em que estão inseridos exige, para além da análise da morfologia urbana afetada, uma revisão dos elementos que marcaram as experimentações recentes no campo da arte. Dessa forma, torna-se um dos pilares da pesquisa, as variações terminológicas do conceito de *site-specificity*, uma vez que se propõe uma análise das relações entre museu, lugar e

paisagem, assim como entre estes e as prerrogativas relativas às questões sociais, das políticas públicas, dos artistas e dos utilizadores do espaço. Desse modo, propõe conectar o campo da Arte com as relações políticas, econômicas, sociais e institucionais que englobam as dimensões discursivas e práticas relativas às atividades dos museus.

Portanto, torna-se necessário uma análise direcionada às reflexões de Miwon Kwon (2009) sobre *site-specificity*, que apresentam um plano de fundo conceitual fundamental, já que os museus em estudo apresentam problemáticas que englobam as questões ligadas à especificidade do lugar em que se inserem. Por isso, aprofundar um termo relevante da década de 1960 que provocou reverberações significativas nas décadas posteriores se torna crucial para uma possível correlação conceitual.

1.2.1 Por uma análise epistemológica

O escopo teórico que envolve o termo *site-specificity* abordado por Kwon (2009) é amplo dentro de suas especificidades. Alguns termos centrais exigem uma compreensão clara, são eles: *site-specificity*, *site-specific* e *site-oriented*. A autora aponta uma ligação do termo *site-specificity* com as leis da física. Pelo menos inicialmente, era pensado como algo profundo, baseado em fundamentos sólidos que abrangem todo um discurso subjetivo a respeito do lugar e suas especificidades que viriam a influenciar um objeto específico, um projeto artístico.

Já as manifestações artísticas concebidas sob marcos definidos como *site-specific* exprimem um direcionamento material para a localidade real, a obra em si, condicionada pelas influências do lugar, como condicionantes espaciais da arquitetura, do urbanismo e da natureza em volta do objeto, podendo ser locais abertos ou/e fechados em diferentes escalas. A arte *site-specific* seria, então, o resultado de um trabalho desenvolvido a partir de, e, para determinado lugar, que só poderia existir naquele espaço.

Por sua vez, o termo *site-oriented* compõe uma dimensão entre o material e o imaterial. As dimensões das especificidades do lugar e do objeto extrapolam o lugar em que o trabalho artístico foi desenvolvido e/ou foi exposto. O lugar, portanto, se coloca,

[...], porém, do que apenas o museu, o site inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões

sociais, econômicas e políticas. Ser “específico” em relação a esse local [site], portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2006, p. 169).

Observa-se, então, uma apreciação e uma criticidade para o espaço da galeria ou qualquer outra forma de expressividade da arte. Ao mesmo tempo em que o trabalho se condiciona ao espaço da galeria, ele faz reflexões sobre as limitações e imposições daquele espaço. A “moldura” formal já não é capaz de delimitar o objeto exposto, e este abre “janelas” para outros lugares, onde tal trabalho foi desenvolvido.

1.2.2 Especificidades ao longo do tempo

A partir das premissas conceituais, é possível saltar para os desdobramentos que Kwon (2009) lança em suas anotações. Primeiramente, é importante destacar que o uso dos termos *site-specificity* e *site-specific* são constantes no texto, portanto, para evitar confusões conceituais, é preciso atentar para o momento em que cada termo é citado. Em segundo lugar, há uma relação direta com a escultura pública, sobretudo, na discussão sobre a própria ideia de escultura contemporânea, a partir da década de 1960, com as práticas pós-minimalistas. Em terceiro lugar, é necessário atentar para as constantes transformações práticas pelas quais a arte *site-specific* passa ao longo das décadas, chegando a transformações díspares, inclusive, com mudanças conceituais e estruturais. Dessa forma, a autora se organiza a partir do paradigma modernista e, ao citar Crimp (2005), descreve sobre a oposição que a especificidade do lugar (*site-specificity*) tem com o idealismo modernista, no que tange às limitações materiais que ele cria e justifica não estar ligada a nenhuma especificidade do lugar do objeto.

Dessa maneira, o que a pesquisadora chama de primeira formação do trabalho *site-specificity* tem o objetivo de estabelecer uma relação profunda e indissociável entre o trabalho e sua localização. Isso representa uma diferente e emergente forma de se desenvolver trabalhos artísticos, que faz todo sentido tendo em vista as grandes transformações na forma de se fazer e pensar arte, em plena transição para o contemporâneo. A arte, então, é pensada a

partir do pensamento do “aqui-e-agora”, em referência a teatralidade de Michael Fried¹¹.

A presença física do participante fruidor¹² como parte essencial da obra também ganha uma nova dimensão, através da “experiência corporal vivenciada”. A realidade do *site* compõe uma fenomenologia da existência da obra ligada a um “desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado”, como enfatiza Kwon (2009, p. 168).

Um clássico exemplo pode ser dado pelo *Tilted Arc* (figura 7), de Richard Serra, em 1981. Instalada na Federal Plaza, um dos principais centros financeiros dos Estados Unidos, a escultura de aço com 36 metros de extensão foi um símbolo da arte pública daquele período e pode ser compreendida como uma obra que não foi feita para se adequar esteticamente às especificidades do lugar, muito menos aos interesses privados. Defendida como *site-specific* pelo próprio artista, a escultura criou transtornos práticos que culminaram na sua polêmica remoção em 1989. Contudo, algumas questões dissimuladas – entre elas, a luta judicial entre poderes (ocultos) do território - desvendam especificidades que extrapolam alguns conceitos básicos de elementos compositivos do lugar.



Figura 7. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Fonte: <https://daschkenasphoto.com/Tilted-Arc-Richard-Serra/10>

¹¹ A teatralidade para Fried, segundo Friques (2018), está associada à utilização literal dos objetos, em que palco e plateia, obra e espectador, fazem parte de um mesmo conjunto, uma co-presença.

¹² Fried (2002) utiliza o termo participante fruidor em seus trabalhos uma vez que trata de experiência corporal vivenciada, uma forma marcante não apenas em seus trabalhos, mas na maioria das intervenções a partir da década de 80. Considera-se, portanto, esse termo como substituto do termo espectador, mesmo que em muitos museus a relação do público ainda seja de observação sem intervenção.

Em uma situação bem diferente, o mesmo artista desenvolveu, em seguimento a uma série de obras com o mesmo padrão, *La materia del tiempo* (figuras 8 e 9) para o *Guggenheim Bilbao* entre 1994 e 2005, em que se observa em um ambiente controlado, uma obra milimetricamente especificada para o local de destino. Em termos amplos, nos aspectos dessa pesquisa, uma “obra artística *site-especific*” em um “Novo Museu *site-specific*”, cujas interações entre obra e galeria dificilmente se reproduziria em galerias padrões com tamanho nível de simetria. As relações entre poder, artista e instituição são amistosas e compõem uma harmonia estética e conceitual aclamada no circuito mundial de arte. Marca também uma mudança conceitual do modo de fazer do artista, em que sua identidade e poética são reverenciadas em harmonia com o próprio museu.



Figuras 8 e 9. Richard Serra, *La materia del tiempo*, 1994-2005. Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/la-materia-del-tiempo>

As diversas e distintas obras *site-specific* mostram uma formação constante da crítica institucional e da arte conceitual, que podem ser tidas como as principais contribuições do pensamento contextual dos minimalistas para o desenvolvimento de diferentes modelos de obras no contexto *site-specificity*. A autora descreve como um desafio a “inocência do espaço”, que concebe como uma “estrutura cultural definida pelas instituições de arte” (p. 168).

Na linha da crítica institucional e da arte conceitual, muitos trabalhos põem em xeque o próprio espaço da galeria/museu, tido como “moldura institucional”. Neste caso, vale citar brevemente os trabalhos de três artistas usados pela autora: Daniel Buren, Hans Haacke e Mierle Laderman Ukeles.

Em *Within and Beyond the Frame*, 1973 (figura 10), Daniel Buren usa a espacialidade interna e externa para provocar a reflexão sobre os limites da galeria e as implicações de sua utilização. Em *Condensation Cube*, 1963 (figura 11), Hans Haacke problematiza o conhecido “cubo branco”, em que o sistema das relações socioeconômicas, através do programa institucional, encontra suas possibilidades de existência. Em *Mainrenance Art Activity*, 1973 (figura 12), Mierle Ukeles, de fato, traz a questão da “inocência do espaço”, uma vez que performa uma faxina na entrada do Museu *Wadsworth Atheneum*, trazendo à tona as relações colocadas a determinados grupos sociais.

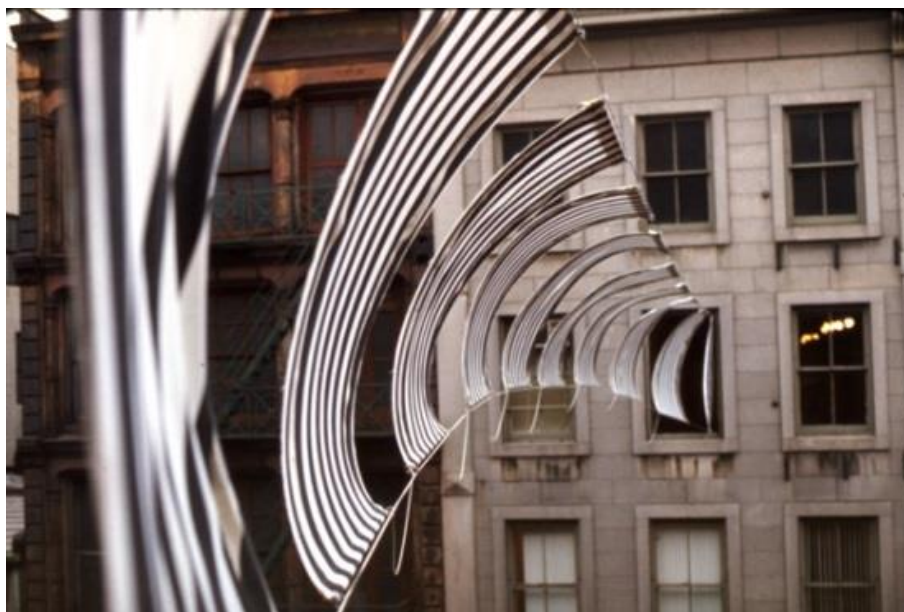


Figura 10. Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973. Fonte: <https://www.danielburen.com/images/exhibit/149>

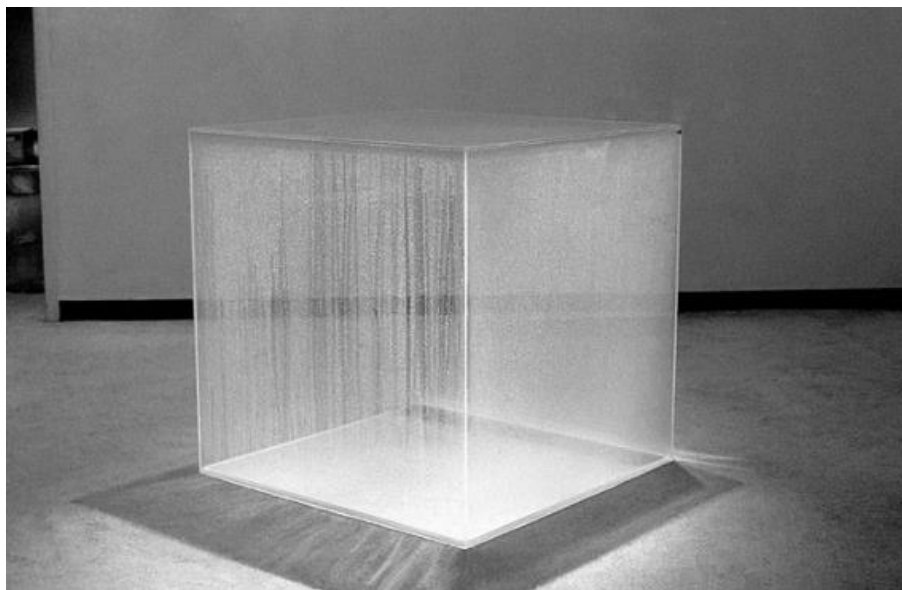


Figura 11. Hans Haacke, Condensation Cube, 1963-65. Fonte: <https://curiator.com/art/hans-haacke/condensation-cube>

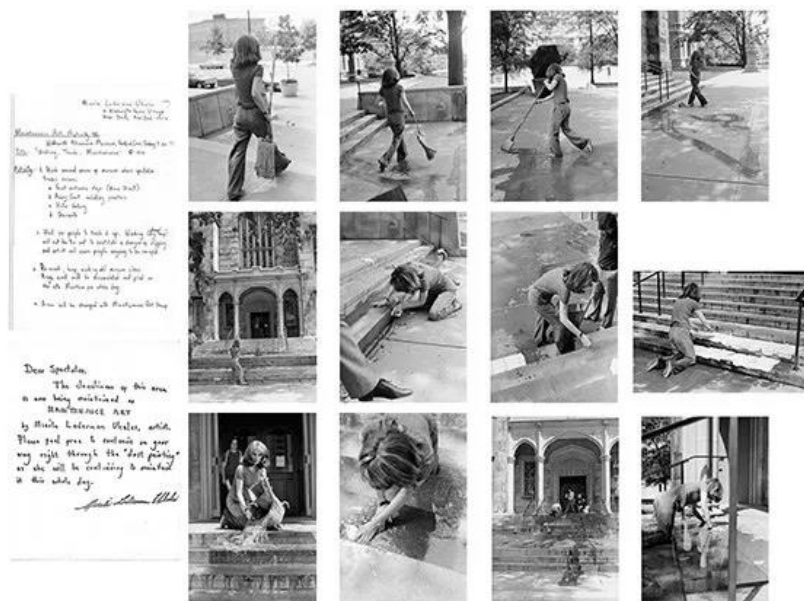


Figura 12. Mierle Laderman Ukeles, Mainrenance Art Activity, Wadsworth Athneum, Hartford, Connecticut, 1973. Fonte: <https://saramelodyart.wordpress.com/2014/11/17/mierle-laderman-ukeles/>

Nessas obras, evidencia-se a forma como as manifestações *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas da arte como questões secundárias, em que outros pontos de vistas (contemporâneos) são trabalhados, como a crítica social mais especificamente. Algo que fica mais evidente em muitas vertentes em práticas na arte contemporânea, especialmente com alguns revisionismos da própria história da arte. Assim, a autora completa:

Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas. (KWON, 2008, p. 173).

Entretanto, é fundamental destacar brevemente os três paradigmas de *site-specificity* que Kwon (2009) esquematiza. O fenomenológico como elemento primário, que parte da essência da experiência corporal para a resistência às forças econômicas. O social/institucional, que engloba, sobretudo, a crítica institucional que propõe práticas que reconheça o participante fruidor como corpo físico, bem como as preocupações com questões de gênero, raça, classe e sexualidade. Por fim, o paradigma discursivo, que funde os paradigmas anteriores e passa a ser mais utilizado nas práticas e nos projetos, possibilitando diferentes modos de experimentação artística e permitindo leituras e referências amplas.

Diante das múltiplas questões que se apresentam na discussão sobre *site-specificity*, as experiências ocorridas nos últimos 30 anos, desde a publicação do texto de Kwon (2009), tornaram possíveis notórias mobilizações no que se refere ao lugar e à paisagem. O que define mudanças conceituais significativas e influencia, de modo visual e institucional o espaço do museu. Uma questão central é a forma como as próprias obras *site-specific*, que após determinado reconhecimento no sistema de arte, tornam-se gradativamente objetos de cópia e reprodução. Em se tratando de obras que originalmente foram feitas especificamente para determinados lugares e momentos, abrem-se lacunas a respeito de sua originalidade.

Dessa forma, surgem novas normas de aplicação. Se, na defesa da *Tilted Arc*, Richard Serra argumentou que remover a obra seria destruí-la, pouco valor esse argumento teria mais tarde, já que diversas mobilizações ocorreram, inclusive, no seu trabalho *Splash Piece; Casting*, de 1969. Até mesmo na forma como ele definiria uma obra *site-specific*, se considerar seu trabalho no *Guggenheim Bilbao*. Contudo, algo que talvez ocorra nestes casos de refação da obra, em diferentes épocas ou diferentes contextos, é a perda ou esvaziamento de seu significado, pelo menos em relação à concepção original. De outro modo, essas discussões, de forma recorrente, estão presentes na contemporaneidade, em uma perspectiva crítica em detrimento das práticas e questões atuais, em constantes atualizações.

Portanto, mesmo com o fato de o termo *site-specificity* ter sido ostensivamente utilizado e esvaziado, ainda carrega questões fundamentais sobre as práticas contemporâneas, sobretudo, sobre o espaço museológico. Atualizações teóricas e práticas ocorrem em velocidades pouco mensuráveis, que se reverenciam nas experiências das décadas anteriores.

Se os artistas foram fundamentais para as mudanças ocorrerem, em uma relação, ora harmônicas, ora conflituosas com a instituição e demais poderes indiretos envolvidos, eles

ainda são os responsáveis, não exclusivamente, para que as novas experiências, reverberem significado expressivo no que tange à transformação ou atualização *site-specific*, como já vem ocorrendo nas últimas décadas. A narrativa discursiva carrega, portanto, o papel de tramitar entre o artista, a instituição e o lugar (museu, pessoas e suas especificidades) as diretrizes que definem em parte as propostas artísticas, quando em conjunto com o objeto (projeto artístico), lugar (museu, pessoas) e paisagem. Os resultados nem sempre são previsíveis. Podem ocorrer em harmonia institucional, ou em um caos planejado, em que os sujeitos constroem a crítica e a experiência sugerida.

Outra discussão paradigmática das práticas discursivas: fazer a distinção de lugares e suas singularidades de identidades locais cabe mais a um trabalho etnográfico do que a um trabalho artístico, já que na maioria dos casos os artistas não estão formalmente habilitados a desempenhar trabalho etnográfico. Portanto, é possível especular que trabalhar as especificidades do lugar esteja fadado a algum desgaste futuro, talvez inevitável. Como é possível assimilar no que Kwon, (2009, p. 182) diz: “(...) todas as ações *site-specific* teriam sido entendidas como reativas, “cultivando” o que se presume já estar lá, mais do que como geradoras de novas identidades e histórias”.

1.2.3 Outras leituras

Miwon Kwon é certamente uma das principais e poucas referências teóricas sobre a arte *site-specific* e *site-specificity*, assuntos os quais se tornaram mais conhecidos pela narrativa norte-americana e que são a base para reflexão neste estudo. A interpretação da autora é fundamental para aprimoramento do assunto, pois, ela desenvolve termos e um balanço prático importante dos artistas a partir da década de 70, bem como as transformações conceituais e suas discussões envolvidas.

Entretanto, por mais contundente que a análise de Kwon (2008) seja, muitas questões a respeito das especificidades locais dos Novos Museus são pouco contempladas, nessa perspectiva. Dessa forma, torna-se necessário um olhar pela perspectiva latino-americana, mais especificamente no contexto brasileiro. Isto sugere então, um esforço de releituras, (re)interpretações e traduções, com o garimpo de atualizações e adaptações dos termos, sobretudo, nas práticas artísticas e discussões atuais sobre descolonização da arte e do ser, uma vez que esses Novos Museus reproduzem e carregam em si heranças coloniais, que serão

abordadas mais a seguir.

Compreende-se que as definições utilizadas até aqui envolvem discussões teóricas um tanto distintas que nem sempre dialogam de maneira nítida com a realidade latino-americana, sobretudo, em sua utilização prática sobre espaço, lugar e paisagem, pela forma como o Novo Museu interage e se encaixa nessas abordagens. Para além do espaço da galeria e do museu, abrangem questões de crítica institucional, que em sua origem crítica são incomparáveis com a narrativa norte-americana e europeia. Cabe, portanto, o papel de operacionalizar essas distinções de estrutura histórica e cultural, com a incorporação de alinhamentos teóricos mais próximos dos processos históricos da América Latina e Brasil, em que pensadores locais conseguem analisar essas questões com a devida propriedade. Propõe-se, portanto, uma mudança de ótica, a partir das considerações feitas.

Partindo para outras óticas, a crítica de arte, ativista e curadora Lucy Lippard (2001) consegue fazer uma interessante análise sobre o sítio e as experimentações artísticas, no que se pode considerar uma perspectiva sobre o lugar enquanto território, a paisagem enquanto espaço em transformação e sua dimensão global. A autora sugere um olhar em volta, em que seja possível enxergar a cultura local em uma visão de arte coletiva e participativa em uma experiência direta no território. Nesta perspectiva, ela consegue imergir em outras realidades, para além da visão norte-americana. Identifica, desde uma aproximação maior com os bairros, as relações que ela considera surpreendentes, pelo fato de estarem ancoradas em perspectivas pós-modernas e até mesmo “apocalíticas”, quando se considera elementos como a crise ecológica e humana.

Sobre obras de arte *site-specific*, ela aponta que “geralmente são realizadas de forma colaborativa ou coletiva, que envolve a comunidade na execução, coleta de informações e operação real da obra” (LIPPARD, 2001, p. 62). Aqui, observa-se uma concepção das especificidades do lugar mais próxima de uma realidade humana, em que o público possui uma dinâmica mais próxima, carregada num senso de comunidade, em que a arte faz de fato, parte da vida coletiva, sem necessitar de um hierárquico arcabouço teórico institucional, como é comum na cosmovisão eurocêntrica. Nota-se aqui também, uma grave dimensão de poder imposta pelos Novos Museus. Será que em toda sua exuberância ligada às forças econômicas, possibilita uma visão mais próxima do povo e do território a que ele atende, sem que sua estética e institucionalidade crie uma barreira “invisível” de acessibilidade?

Sobre o lugar, a autora ainda afirma que

A dialética entre lugar e mudança é um ponto de cruzamento de grande potencial criativo. Atualmente, estou experimentando as ideias delineadas até agora como ferramentas de ensino, como maneiras pelas quais, professores e alunos podem colaborar para encontrar seu lugar. Um número crescente de artistas está se envolvendo em ideias semelhantes. De forma interdisciplinar e multicultural, esta linha de pesquisa e produção está relacionada a contextos e conteúdo, ao invés de estilos e correntes. Meus modelos são artistas cujas ideias de lugar e história incluem pessoas e que formam o germe de muita arte interativa ou de "novo gênero"[...]. (LIPPARD, 2001, p. 59, tradução nossa¹³).

Essa dialética propõe possibilidades na formação e na interação entre teoria e prática, em uma mudança de visão sobre o lugar em que os artistas intervêm. Em uma visão que os espaços expositivos passam a serem explorados em outra dimensão para além do modelo padrão institucional, muito discutido na arte contemporânea e explorado pelas obras *site-specific*. No entanto, ainda fica o desafio de observar tais mudanças nos Novos Museus e como os artistas conseguem, a partir de outras óticas, intervir e modificar tais estruturas.

Na busca por uma tradução mais ascendente com a realidade brasileira, Barreto e Garbelotti (2008) desenvolveram, em “Especificidade e (in)traduzibilidade”, um importante e metodológico esforço de traduzir o que vem a ser *site-specificity* no contexto brasileiro. Os autores apontam para o fato de o termo *site-specific* ser usado de forma constante no meio artístico de modo geral e ao fato de no Brasil ter sido utilizado sem tradução que, por sua vez, está relacionado à “fiscalidade do lugar fenomenológico”, apresentado por Kwon (2009), ou seja, um distanciamento da discussão em si. Eles também destacam o fato de não haver um desenvolvimento econômico do circuito artístico brasileiro, como nos Estados Unidos e países da Europa, ao qual se destinam as críticas iniciais sobre *site-specificity*, apontadas pela autora.

Como afirmam:

O que chamamos hoje de *site specific* no Brasil está muito mais relacionado às primeiras noções do apego da obra em relação à fisicalidade do lugar (ou ao site) fenomenológico, conforme Miwon Kwon, do que exatamente aos desdobramentos de sua discussão. E mesmo dentro dessa tipologia, a noção crítica de apego ao lugar como recusa de mercantilização que é implicada nas primeiras noções de *site specific* não parece fazer sentido dentro do circuito artístico brasileiro que nunca foi aquecido economicamente a ponto de podermos ou quisermos resisti-lo. (BARRETO E GARBELOTTI, 2008 p.123).

¹³ La dialéctica entre lugar y cambio es un punto de cruce de un gran potencial creativo. Actualmente estoy experimentando con las ideas hasta aquí esbozadas como herramientas de enseñanza, como formas a partir de las cuales profesoras, profesores y estudiantes pueden colaborar para encontrar su lugar. Un número creciente de artistas se están viendo implicados en ideas similares. De un modo interdisciplinar y multicultural, esta línea de investigación y producción se relaciona con contextos y contenidos, en lugar de con estilos y corrientes. Mis modelos son artistas cuyas ideas de lugar y de historia incluyen a la gente y quienes forman el germen de gran parte del arte interactivo o de "nuevo género" [...]. (LIPPARD, 2001, p. 59)

Em busca de uma tradução crítica e subjetiva, os autores desapegam da tradução literal, para, segundo eles, compreender a complexidade que o termo possui, e como se desenvolve na realidade brasileira. Sugerem, portanto, o termo “expressitude” como tradução no contexto brasileiro, a partir da análise de algumas intervenções emblemáticas no percurso da arte contemporânea. Eles chegam a esse termo através de uma análise crítica e cuidadosa em que consideram a transição dos termos, “expecificidade”, “expressura” e “expressitu”, atrelado ao contexto. Consideram ainda que

A contemporaneidade trouxe consigo uma verdadeira profusão de camadas do que chamamos de lugar. Aspectos sociológicos, antropológicos, históricos, físicos, geográficos, filosóficos, artísticos e outros mais parecem intersectar-se na discussão sobre local, lugar ou localidade. (BARRETO E GARBELOTTI, 2008 p.124).

Portanto, justificam que

[...], podemos considerar que o termo expressitude seja uma versão possível da expressão *site specific* do inglês para o contexto brasileiro. Podemos entender que a tradução, como leitura crítica, é um procedimento para pensar as fissuras ou aberturas para intervenções na linguagem. O que se busca aqui é uma operação poética e criativa e não a tradução literal. [...] O ato de traduzir não traz termos definitivos, mas é visto como um problematizador de linguagem; apresenta as imperfeições das línguas à medida que deixa transparecer o problema do significado atado ao modo de significar. BARRETO E GARBELOTTI, 2008 p.126-127).

Trabalhar o Novo Museu na contemporaneidade, sob uma abordagem *site-specificity*, traduzido como “expressitude”, cria, entretanto, um desafio meticuloso de se analisar a dimensão dos museus estudados na realidade brasileira. Considera não somente suas relações com o lugar e a paisagem, mas com as condicionantes sociais em que estão situados, bem como com as dimensões que entrelaçam os trabalhos artísticos desenvolvidos neles, frente à composição do lugar enquanto resultado político e econômico. Ao mesmo tempo, ampliar suficientemente para que o termo Novo Museu abranja de fato a tipologia levantada nas hipóteses e problematizações desta pesquisa.

A expressitude do lugar é marcada por elementos que dizem a sua real essência ao longo da história. Santos (2006) questiona sobre as técnicas geralmente manejadas por grupos que dominam determinadas tecnologias (agrícolas, industriais, transporte etc.) que definem a idade de um lugar, sobretudo, das cidades coloniais brasileiras a partir de um marco colonizador. Muito além da temporalidade que é dada a um lugar por meio desses métodos particulares, ele carrega em si camadas com múltiplas técnicas que foram desenvolvidas por diferentes fatores, atores e temporalidades. Como destaca,

É o lugar que atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo efetividade histórica. [...] São todas essas técnicas, incluindo as técnicas da vida, que nos dão a estrutura de um lugar. (SANTOS, 2006, p. 36)

Pensar as especificidades do lugar modificado recentemente por um Novo Museu, exige pensar suas camadas que integram e sobrepõem o pensamento colonial estabelecido, ao analisar a realidade brasileira, por exemplo. Essas espessuras marcam diferentes trajetórias entre sua ancestralidade, marcos, consequências coloniais e o seu próprio processo de organização no tempo contemporâneo, que é influenciado por todos estes fatores. Desta forma, a questão colonial sobre os povos colonizados do mundo adquire uma centralidade que não pode ser ignorada, sobretudo, na América Latina e no Brasil.

1.3 O CONTEXTO COLONIAL

“Foi há muito tempo, mas descobri que não é verdade o que dizem a respeito do passado, essa história de que podemos enterrá-lo. Porque, de um jeito ou de outro, ele sempre consegue escapar.”

Khaled Hosseini, O Caçador de Pipas, 2003.



Figura 13. Vista de la ciudad de Sevilla, Sánchez Coello, Alonso (atribuído a). séc. XVI. Óleo sobre tela. 146 x 295cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid, Espanha.

A pintura renascentista do século XVI (figura 13), representa o vigor do único porto autorizado pela Coroa espanhola a enviar e receber navios da América em processo de colonização, segundo Braick e Mota (2016, p. 183). A centralidade econômica, para além de estratégica, era um fundamento básico para concentração da riqueza que construiu potências mundiais e estabeleceu normas conscientes e inconscientes sobre os povos colonizados até os dias atuais.

A busca por uma compreensão das especificidades históricas que compõem as estruturas institucionais dos Novos Museus, debruça sobre a perspectiva do horizonte colonial da modernidade e suas consequências nos países do eixo sul do planeta, que passaram pelo processo de colonização, mais especificamente, a América Latina, e um recorte específico no Brasil. Compreende-se, portanto, os termos colonialismo, neocolonialismo, descolonização ou descolonialidade, como elementos centrais de discussão por meios dos equipamentos e expressão cultural, por mais sutis e neutros que aparentam.

Esta análise parte dos desdobramentos desenvolvidos por Walter Mignolo (2017a), que defende o fato de que condutas coletivas bem como a produção de subjetividades, derivem de modelos originados no século XVI, que persistem até os dias atuais no modo de vida, nos princípios econômicos e nas estruturas políticas e sociais. O professor argentino reconhecido por sua vasta produção acadêmica em torno da questão colonial e geopolítica do conhecimento, desdobra sobre os eixos do pensamento colonial que estruturou a forma como a cultura eurocêntrica foi estabelecida. Isso reverbera diretamente no recorte específico dos Novos Museus em um circuito internacional, com implicações na forma de se experimentar a arte na contemporaneidade, em suas múltiplas faces.

Com similaridades e influências Quijano (2005) aprofunda essas concepções a partir da ótica da construção de uma “colonialidade do poder” capitalista na América Latina, baseado em um modo de agir eurocêntrico e sustentado pela imposição de uma classificação racial/étnica. Ele explica que a exploração da América estabeleceu um novo padrão de poder mundial, a partir das práticas mercantilistas do século XV, como uma primeira “id-entidade” da modernidade. Como destaca,

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade. [...] Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça. [...] Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (QUIJANO, 2005, p. 117).

Os privilégios possibilitados pelo controle dos metais preciosos e da mão de obra escravizada na América, enquanto “sede central do novo mercado mundial”, foram os pivôs da “colonialidade e eurocentramento do capitalismo mundial” (QUIJANO, 2005, p. 119). Essa eurocentralização marcou a criação de uma identidade imposta no comportamento e nas relações sociais, sobretudo, pela “classificação racial” da população. Isso se mostra nitidamente na relação entre brancos e descendentes de povos indígenas e africanos, até os dias atuais.

A ideia de eurocentrismo é descrita por Quijano (2005, p. 126) como “uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII”, constituída na “secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno”. Dessa forma, se estabeleceu a colonialidade do poder. Na América Latina essa padronização criou uma “distorção”, uma vez que os traços europeus, atribuídos e sobrepostos em identidades tão distintas, geraram atritos e/ou traumas. Além disso, estabelece uma ordem comportamental social de domínio de poucos e subordinação de muitos, com grandes dificuldades de superação. Como afirma:

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida. (QUIJANO, 2005, p. 130)

O termo colonialidade também é trabalhado por Mignolo (2018) e é a palavra-chave que define a herança colonial na sociedade. Este termo parte de uma série de concepções emergidas na modernidade¹⁴, com raízes na política de escravização do século XVI, quando a intensificação dos processos de colonização, por parte de países do continente europeu (França, Inglaterra, Espanha, Portugal, entre outros), tentou estabelecer uma padronização normativa de inúmeros povos dos territórios colonizados. Ou seja, a ideia do pensamento ocidental ou europeu e, mais tarde, uma concepção norte-americana, pode ser entendida como a “metáfora da globalização”, subsidiada pelo paradigma capitalístico em escala mundial.

O autor aponta que os museus e as universidades foram e continuam sendo duas instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres. Nesse sentido, o museu é tido como um exemplo paradigmático da

¹⁴ Neste caso, modernidade se refere ao período da história ocidental, de meados do século XV ao final do século XVIII.

confluência entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado que constituem metáforas para o capitalismo e a cosmologia ocidental desde a Renascença. Isto é reforçado quando o professor aprofunda sobre a colonialidade do poder, do conhecimento e do ser, que formam estruturas de dominação sobre os povos, com a imposição, mesmo que subjetiva, de um modelo ideal de cultura, história e saber. Como se verifica:

Quero colocar em primeiro plano os paralelos e as cumplicidades entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado no mundo moderno/colonial. O museu, como uma instituição ocidental, é um exemplo paradigmático de tal confluência. A “acumulação de dinheiro” é uma metáfora para o capitalismo, e a “acumulação de significado” é uma metáfora para a cosmologia ocidental desde a Renascença, construída sobre as línguas e categorias de pensamentos gregos e latinos. (MIGNOLO, 2018, p. 310).

Portanto, o que originalmente surge como meio de expansão comercial se desenvolve para uma estrutura global, que é o que de fato faz a manutenção desse sistema difícil de personalizar. Dessa forma, o acúmulo de riqueza e significado é marcado pela presença de um sistema de reprodução desses significados. Os museus e as universidades, muito próximos em sua concepção inicial, incumbem-se desse papel de reprodução do conhecimento colonizador, tanto por meio da produção científica, quanto pela produção e reprodução de significados e símbolos a serem representados nos espaços institucionais.

Essa origem da ideia de Europa como civilização ocidental durante as mudanças radicais seguintes do século XVI, é marcada com a reorganização da Europa Ocidental, como aponta Mignolo (2018). Portanto, o museu como acumulador de significado parte da concepção da retórica da modernidade, em que a humanidade segue para um mundo melhor, baseado na necessidade de converter e civilizar os habitantes que ainda estão “fora da História”, aqueles fora da Europa.

Nessa perspectiva, Quijano (2005) indica um novo padrão de poder e uma nova “intersubjetividade mundial”. A Europa Ocidental, que já possuía o controle do mercado mundial, passou a impor seu domínio colonial sobre todas as regiões do planeta, já em uma etapa mais avançada com domínio industrial e militar. Dessa forma,

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de

todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 121)

Parte desse domínio é garantida pela reprodução da história e do conhecimento eurocêntrico por meio dos museus. Mignolo (2018) distingue esse novo tipo de museu em duas tipologias que complementam a acumulação de sentido: o museu de arte, que documenta e consolida a genealogia da história europeia; e o museu etnográfico e natural, que documenta as “outras culturas”. Ou seja, um promove um padrão cultural, e outro cumpre o papel de “civilizar” e catalogar culturas que, sem os devidos tratamentos científicos, sucumbiriam e se perderiam na história. É notório ainda o caráter metropolitano do museu como uma instituição originada na metrópole, onde é possível observar uma relação centralizada. Ele é posto então em um pedestal social de nobre responsabilidade, blindado por estruturas colonizadoras e padronizadoras que se perpetuam ao longo dos séculos.

Não obstante, Mignolo (2018) identifica como uma das máximas dessa relação autoritária o fato de que os povos pré-colombianos possuíam uma considerável acumulação científica, mas que foram completamente ignoradas e em grande parte, dizimadas. Ocorre então, uma sobreposição entre o museu etnográfico e o museu de história natural, como é possível ver no exemplo do *Field Museum* em Chicago, que o autor cita. Desta forma, os museus etnográficos ocupam um espaço de valor específico e imensurável na sociedade, onde oficializam a forma como a história é registrada e contada, com seu caráter colonizador.

Vale ainda ressaltar a preocupação de Mignolo (2018) de reconhecer que os museus não são apenas instituições império/coloniais, mas que comportam outras funções quando os compreendem enquanto casas de aprendizagem e algo não definitivo. É possível identificar essas outras funções a partir do que Quijano (2009, p. 76) descreve como “revolta intelectual contra essa perspectiva e contra esse modo eurocentrista de produzir conhecimento”, que sempre esteve presente na América Latina, segundo ele. Alguns eventos foram marcantes, a princípio, nas revoltas populares e no pensamento científico. Em uma ordem posterior, em algumas intervenções nos próprios museus, como serão trabalhados adiante.

1.3.1 Da herança colonial a opção descolonial

Se existe um modelo de padronização hegemônico, historicamente estruturado e aprimorado para o acúmulo de riqueza e a centralização de poder e conhecimento de

determinados grupos pelo mundo, alternativas que estabeleçam uma ofensiva de ação tornam-se evidentes e necessárias. A partir dessas análises, Mignolo (2018) aponta para o que ele define como opção descolonial, em um campo amplo do conhecimento humano. Outros autores e artistas também nomeiam como descolonização, decolonização e/ou anticolonialismo. Ele entende que esse modelo em vigor é o catalizador da perpetuação de uma sociedade desigual, pensada a partir daqueles que sempre estiveram no controle. Isto posto, somente a partir do engajamento pessoal e coletivo é possível causar algum efeito neutralizador e ofensivo a esse sistema. A partir dessa perspectiva, já apontado por Kwon e Leppard, entre outros - com outros olhares - que se torna possível desconstruir padrões tão nocivos à vida das pessoas.

Mignolo diz que

A mudança descolonial não é apenas uma mudança no conteúdo, mas na lógica da conversação. É a desobediência epistêmica e estética que abre e coloca sobre a mesa a opção descolonial. (...) Alguns escolhem a música; outros as pesquisas e os argumentos acadêmicos; outros ainda articulam mudanças através de movimentos sociais. (MIGNOLO, 2017, p. 322).

Dessa forma, a opção descolonial, uma vez defendida em perspectiva crítica a essas questões estruturais, nem sempre é conscientemente organizada. Pode ocorrer por diferentes frentes e fatores, e em muitos casos de maneira pontual e isolada, como é possível observar em iniciativas de determinados artistas e demais envolvidos no campo da arte e da museologia.

Se a colonialidade carrega em si um conjunto de elementos que representam o domínio de um determinado grupo sobre outros seres, a descolonialidade, na mesma proporção, se constrói a partir da concepção de terceiro mundo, como admite:

(Des)colonialidades é um conceito cujo ponto de origem foi o Terceiro Mundo. Para ser mais preciso, surgiu no mesmo momento em que a divisão em três mundos se desmoronava e se celebrava o fim da história e de uma nova ordem mundial. (MIGNOLO, 2017b, p. 14).

Nesta concepção, representa em tese, uma grande contrapartida de um povo que sente na pele os traumas da herança colonial. Parte de um pensamento atrelado a sensibilidades e a vontade de reverter uma condição histórica. Permite dizer, portanto, que se trata de uma personalidade coletiva, uma cosmovisão compartilhada por povos diferentes, que, no entanto, compartilham dores semelhantes. Deste modo, descolonizar significar ir contra uma estrutura bem estabelecida, é confrontar os controles da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Enfim,

tudo o que foi construído para se estabelecer o controle.

Vale destacar que o termo “descolonial” carrega uma dúvida gramatical com o termo “decolonial”, que possuem o mesmo significado. Dessa forma, Amaral (2017) faz uma ressalva importante sobre eles, uma vez que ao reconhecer os estudos de Walter D. Mignolo ao longo dos anos e sua preferência pelo termo descolonial. A decolonização sem o “s” é sugerida por Catherine Walsh, do coletivo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (CMCD), formado a partir de discussões da década de 1980 em diante, em que se refere a uma proposta de rompimento com a colonialidade e seus múltiplos aspectos, como afirma o autor. Permanece, portanto, o termo “descolonial” com “s”, em virtude da busca de coesão com o autor que despertou as hipóteses desta pesquisa, visto que não representa uma mudança conceitual estrutural para a discussão do assunto.

O campo da arte, enquanto crítica e história - salvo exceções - é contado e discutido a partir dessa visão eurocêntrica, apontado por Mignolo (2017 a; b; 2018) e Quijano (2005; 2009). Não precisa ir muito longe teoricamente para notar tal visão. A vida dos povos colonizados está calcada nas consequências desse longo e conflituoso processo de controle econômico, político, social e geográfico pelo mundo. Uma vez que a produção, cujos níveis mundiais foram alcançados a partir das expansões ultra marítimas e mercantilistas do século XVI, os seres humanos, enquanto força de trabalho estão condicionados a exploração para obtenção do lucro de alguns. Quanto a isso, Harvey pondera que

Nesse caso, pode se despir o termo “exploração” de suas conotações mais emotivas. O termo denota uma condição moral, pela qual se trata o trabalho vivo como “fator” reificado da produção do que se obtenha através da troca da sua força de trabalho como mercadoria. Isso não significa que o trabalhador recebe o mínimo possível. Surgem certas situações em que o trabalhador ganha mais, ao mesmo tempo que também aumenta a diferença entre o ganho da mão-de-obra e a geração de produção. Em outras palavras, um maior padrão material de vida para o trabalhador não é necessariamente incompatível com um aumento da taxa de exploração. (HARVEY, 2005, p. 131).

Essa questão evidencia que o nível de exploração não é o mesmo para todos os trabalhadores, portanto, suas relações sociais também não são as mesmas. Isso também pode justificar o aumento dos públicos dos museus, apesar de haver uma manutenção de um público específico, pois, dificilmente atenderá todas as camadas da sociedade. Harvey (2005, p. 131) complementa que “a separação entre compradores e vendedores suscita uma relação de classe entre eles”. Essa relação distinguida entre capitalistas e trabalhadores (diversificados) em lados opostos, estabelece uma divisão dos papéis de classe.

Quijano (2009, p. 99) considera a origem eurocêntrica da ideia de classes sociais, “quando a percepção da totalidade¹⁵ a partir da Europa”, enquanto centro do mundo, se organiza como uma “dualidade histórica: a Europa e a Não-Europa”. Essa dualidade distingue em uma condição de valor uma narrativa de dominação de poder mundial. Portanto, para além de uma distinção local entre trabalhadores (em um campo amplo e diverso) e capitalistas, existe uma distinção entre europeus e não-europeus, que em cada realidade e temporalidade é imposta de alguma forma específica através da colonialidade do poder.

Essa relação de poder e dualidade entre as classes, iniciada enquanto força capitalística na América, logo foi mundialmente imposta, no que Quijano (2009, p.107) define por “colonialidade da classificação social universal do mundo capitalista”. Uma classificação feita por identidades “raciais”, marcadas pelas diferenças fenotípicas que se desdobram nas relações sociais cotidianas. Essas relações passam a adquirir dimensões territoriais e políticas, não só na geopolítica mundial, como nas fronteiras locais e regionais. Logo, toda a sociedade se vê desenvolvendo essas relações nos mais diferentes níveis. Na escala da cidade, do bairro e dos equipamentos culturais.

Aos trabalhadores, sobretudo, dos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, como visto no decorrer desse estudo, restam-lhes a periferia do saber, do poder e da cultura institucionalizada¹⁶. Restam a eles também, as maiores possibilidades de ações de desobediência epistêmica e estética, como aponta Mignolo (2017a).

Os museus, enquanto instituições dessas ordens são também elementos e consequências desse processo. Mas quais traços da colonialidade são possíveis identificar no Novo Museu? As respostas podem ser diversificadas em uma multidisciplinaridade. Como visto no levantamento do anexo 1, existe uma motivação básica para o desenvolvimento desses museus: a economia, que desencadeia em diversos outros setores.

Os Novos Museus na contemporaneidade possuem características bem específicas que revelam notórias estruturas de relações de poder, como a imponência de sua arquitetura, algo historicamente destinado a públicos e classes sociais específicas. Também se revelam as

¹⁵ Quijano (2009, p. 83) define por totalidade uma “absoluta primazia determinante sobre todas e cada uma das partes e que, portanto, há uma e só lógica que governa o comportamento do todo e de todas e de cada uma das partes”.

¹⁶ Considerando que cultura está atrelada a toda multiplicidade de atividades dos povos, vale destacar que a “cultura institucionalizada” abordada referencia a cultura desenvolvida e reproduzida pelas potências mundiais eurocêntricas, como modelo padrão a ser seguido, muito dissolvido nas instituições culturais.

cooperações entre as iniciativas públicas e privadas para implantação desses projetos. É possível traduzir isso para o que Harvey (2005) chama de “Arte da renda”, em que a cultura se torna um produto comercializável. Ele descreve que

A categoria “renda monopolista” é uma abstração advinda da linguagem da economia política. Para os mais interessados em questões de cultura, estética, valores afetivos, vida social e coração, esse termo talvez seja muito técnico e árido para suportar o peso dos assuntos humanos, além dos possíveis cálculos dos financistas, dos incorporadores, dos especuladores imobiliários e dos locadores. [...] A renda monopolista desse tipo pode ser estendida à propriedade de obras de arte (como um Rodin ou um Picasso), que podem ser, e são cada vez mais, comprados e vendidos como investimentos. É a singularidade do Picasso e do terreno que, nesse caso, formam a base para o preço monopolista. (HARVEY, 2005, p. 221 e 222).

Pode-se compreender, portanto, o Novo Museu e as interações artísticas que envolvem seu programa e circuito, as singularidades para formação de um preço monopolista muito bem definido e valorizado no mercado financeiro, do qual a arte e a cultura fazem parte de um de seus seguimentos.

Apesar de o museu, de modo geral, ser “aberto” a qualquer público, bastando apenas se direcionar a eles, signos coloniais de diferentes modos limitam seu acesso. Museus como o *Solomon Guggenheim Bilbao*, Museu do Amanhã do Rio de Janeiro e até mesmo o Cais das Artes de Vitória (ainda não concluído) possuem programas de planejamento que evidenciam o pensamento colonial. Primeiro, porque suas arquiteturas emitem uma imagem de “limpeza” que distanciam e intimidam públicos que não estão habituados (em decorrência da colonialidade do poder) a usufruir desse tipo de arquitetura. Segundo, porque suas exposições e demais atividades dificilmente chegarão a uma linha de comunicação límpida com todos os públicos potenciais, ou seja, toda a população. Eles se dirigem para grupos específicos.

Dessa forma, é possível relacionar ao que Arantes (2000) indica como um desvio do didatismo da construção do museu democrático, a partir da década de 1980, em uma evolução mais recente do pensamento colonial. Essa evolução não só leva as dimensões estéticas e espaciais do museu para outros patamares, como as inclui em redes culturais e corporativas direcionadas aos públicos de poder aquisitivo relevante aos interesses econômicos de seus mentores.

A estetização do museu através da arquitetura, apontada pela autora, agrega novos valores e hierarquias que determinam não só a utilização de seus espaços, como também as limitações sociais “invisíveis” implantadas neles. As histórias que eles contam carregam símbolos que intensificam ou pouco afetam sua colonialidade, mesmo que sua proposta

curatorial tenha certas pretensões a esses fatos.

Para além da estética arquitetônica usada massivamente nos Novos Museus, a colonialidade é enraizada no museu tradicional apontado por Hernández (2006), que se propaga por todos os museus, do mais simples ao mais extravagante. Seu programa prático baseado nos elementos integrantes (edifício, coleção de objetos, público) que designam o conhecimento, a educação e o entretenimento, bem como seu enfoque monodisciplinar e sua estrutura centralizada. Observa-se então, uma estrutura prática basicamente colonial.

A estrutura colonialista impressa historicamente nos museus ultrapassa a esfera da estética arquitetônica, bem como seu programa institucional e artístico. São estruturas enraizadas na forma como são pensados os museus, ou seja, trata-se de um pensamento colonial construído há séculos que não será destruído em décadas.

As mudanças que precisam ocorrer no museu, seja na sua versão tradicional clássica, seja na sua roupagem contemporânea corporativa, são desafiadoras e essenciais. É com atitudes de profissionais que já estão inseridos no circuito formal que grandes ou pequenas mudanças ocorrerão nas instituições. Os artistas, ainda na margem desse circuito têm um papel revolucionário de trazer ressignificação na maneira como o museu é visto pelo público em geral, bem como defender essa desobediência epistêmica, mesmo que se trate de uma minoria, em todas as instâncias. Quebrar, portanto, a colonialidade até então bem-sucedida.

O museu não é um espaço neutro.

Brian O'Doherty, 1976



Figura 14. A redenção de Cam, Modesto Brocos y Gomez. 1895. Óleo sobre tela. 199 x 166cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

CAPITULO 2. AS INTERAÇÕES ARTE-ARQUITETURA NOS NOVOS MUSEUS

A pintura oitocentista de Brocos (figura 14), é frequentemente utilizada para explicitar as políticas de tentativa de embranquecimento da população brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX. Este exemplo figurativo de uma padronização eurocêntrica colonialista que deixou profundas marcas no povo brasileiro permite uma sublime comparação com alguns aspectos da instituição museológica, representados nos Novos Museus. Se na Redenção de Cam, as definições de padrão estético a ser alcançado estão impressas na tela com suas narrativas de gênero e raça, como discute Lotierzo (2014), nos Novos Museus, em sua maior parte, impõe-se a exuberância da beleza estética na arquitetura, com uma materialidade hierarquizada em suas condições formais e protocolares de acesso e interação.

Como se é de observar ao longo da história, arte e arquitetura estiveram relacionadas em diferentes formas. A arquitetura de museus, sobretudo, na contemporaneidade, os que são projetados para esse objetivo, carregam em si uma inconsciente e pretendida aproximação com o que muitos categorizam como arte. Como já mencionado, as características estéticas que definem os Novos Museus, são por si só problemáticas se for considerar seu teor artístico. Envolve, portanto, mais um apelo estético de gosto sofisticado, do que uma discussão sobre arte. Ainda assim, adquirem relevância por conquistarem o senso comum e setores corporativos.

Por muito tempo, e ainda atualmente, muitos museus são compreendidos como monumentos, tanto pelo senso comum, quanto em algumas discussões teóricas. Maderuelo (1990, p. 221) divide o museu como monumento artístico em dois eixos. Os museus que surgem na segunda metade do século XVIII, que essencialmente tinham o caráter de monumento civil e difusão de cultura. E o museu atual, a partir da década de 1970, em que são marcados pela perda da função histórica, alinhados a uma pretensão de “recreação agradável e gratificante”. Ele chega até a chamar alguns museus como obra de arte, e utiliza os conceitos de “arquiteto instalador” e “autoinstalação”, para se referir a obras que extrapolam o campo da arquitetura e se confundem com obra de arte.

A neutralidade do museu/galeria buscada por artistas e demais especialistas em um determinado momento no processo de construção do museu do “cubo branco”, muito questionado no período contemporâneo, de forma marcante por O’Doherty (2002), esconde elementos que traduzem, a depender da análise, sua colonialidade. É nítido que tal neutralidade não passa de uma “máscara institucional”. Como foi visto, o museu é uma reprodução de algo muito maior do que ele, assim como sua arte tradicional, que vale destacar o seu valor estabelecido na história da arte, mas que não o imuniza dos privilégios

que suas estruturas colonialistas concederam a seus criadores.

Em contrapartida a essa neutralidade falsa e insuficiente do museu para absorver demandas contemporâneas da arte e artistas, ocorrem diversas experiências para além do museu como as obras *site-specific*. Isso permite que arquitetos encontrem no museu a possibilidade de expressão artística por meio da arquitetura, explica Maderuelo (1990).

É importante mencionar a influência do movimento minimalista na arquitetura para a elaboração de projetos de museus fora do convencional. Um movimento que teve seus efeitos tanto na arquitetura quanto na arte. Aliás, os movimentos e períodos artísticos sempre estiveram conectados aos da arquitetura, o que facilita e confunde algumas tamanhas similaridades.

Um Novo Museu, que é projetado para tal, em uma sociedade contemporânea em que interesses políticos e econômicos tornam-se regentes da sua essência, carrega uma série de problemáticas que extrapolam a estética formal do projeto e as atividades futuras que determinado museu terá no circuito artístico. Olhando para estas questões, foram formuladas duas concepções de análise metodológicas para pensar essa categoria de museu, que seja capaz que pensar de forma regional seus fatores externos (contexto político-econômico) e internos (a forma arquitetônica e seu programa artístico).

Para tal, como hipótese inicial na concepção dessa pesquisa, vistos como objetos centrais do trabalho, o Cais das artes e o Museu do Amanhã desenvolvem uma narrativa atípica do que se configura como museu e circuito artístico. É evidente em ambos, o contexto político e econômico como determinantes para o que eles representam no lugar. Bem como a arquitetura adquire característica central para direcionar a atenção visual que possuem. O que fica curiosamente colocado é o fato de nenhum dos dois representar vertentes no circuito artístico. Um por não ter sido concluído, outro por ter um programa fora da temática da arte.

Seguindo as concepções de Santos (2008, p. 66) para tratar termos que são recorrentes nas interações arte-arquitetura nos Novos Museus, “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.” Já o lugar, como pontuado no capítulo anterior, a integração de técnicas em uma efetividade histórica.

Dessa forma, se contextualiza a realidade dos Novos Museus. Entre as relações arte-arquitetura e as compreensões de paisagem, espaço e lugar, destaca a concepção da “globalização do espaço”. O espaço ativo na fluidez da vida cotidiana, influenciada pelas ordens públicas e privadas, no local e no global. Como pondera o autor,

Não existe um espaço global, mas, apenas, espaços da globalização. O mundo se dá sobretudo como norma, ensejando a espacialização, em diversos pontos, dos seus vetores técnicos, informacionais, económicos, sociais, políticos e culturais. São ações "desterritorializadas", no sentido de teleagidas, separando, geograficamente, a causa eficiente e o efeito final. (SANTOS, 2006, p. 229).

Portanto, se por um lado, o Cais das Artes se apresenta como uma típica grande obra brasileira inacabada que acumula custos e angústias de especialistas e de populares, o Museu do Amanhã se apresenta como o que há de melhor do pensamento corporativo em que a forma traduz o seu “sucesso econômico”, como uma das mais novas e mais badaladas atrações turísticas do principal destino turístico do país. O que fica nos bastidores, presente em pesquisas do campo político e econômico, é como um conseguiu alcançar o objetivo planejado, e outro sucumbiu na velha forma de se fazer política. Ambos são equipamentos inseridos espacialmente em contextos locais com influências globais em ações desterritorializadas.

2.1 CAIS DAS ARTES: DAS EXPECTATIVAS AO ABANDONO E SEU EFEITO NA PAISAGEM

“O monumental confronto entre natureza e construção, neste lugar, sugere os edifícios suspensos no ar e as visuais livres e desimpedidas, para a paisagem e o espetáculo dos trabalhos no mar.”

Paulo Mendes da Rocha, 2011.



A conexão excepcional permite que a circulação entre as áreas expositivas do Museu se faça pelo lado externo sul do edifício através de rampas cristalinas com visões para o mar, os navios e as montanhas de Vila Velha.

A grande esplanada, entre a avenida e a muralha do cais, estará livre e destinada ao uso público, espetáculos, cafés, livrarias... e, por fim, ao livro.

Figura 15. Croqui, sem escala. Fonte: metroarquitetos.com.br.

O Cais das Artes na cidade de Vitória, no Estado do Espírito Santo, configura uma realidade peculiar, porém, não tão incomum no que tange o contexto museológico. Trata-se de uma obra inacabada que sequer se insere no contexto institucional museológico. Entretanto, se torna relevante para este estudo quando é considerado o contexto estadual, em que se planejava uma inserção no circuito artístico nacional por meio da execução do complexo cultural.

A forma conceitual da arquitetura do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, responsável pelo projeto, carrega não apenas uma herança histórica da arquitetura moderna brasileira. Traz um nível de expectativa de quem aprecia e reconhece seu trabalho, mas também evidencia a fragilidade do setor público de gerenciar suas obras. Do memorial descritivo, as suas explicações verbais e as relações que se é possível fazer com outros projetos, como o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE) em São Paulo, ficam indagações gritantes do quanto um objeto pode ser específico para uma determinada realidade.

Conforme descreve Fernandes (2011), com 22.500 metros quadrados (m²) de área construída em um terreno de 26.500m² quadrados, o projeto arquitetônico do complexo cultural em concreto aparente, contratado pelo Governo do Estado do Espírito Santo e Arcelormittal CST - Companhia Siderúrgica Tubarão, desenvolvido entre 2007 e 2008 pelo arquiteto capixaba e o escritório de arquitetura Metro Arquitetos Associados, consagra-se um dos mais relevantes no cenário mundial em 2011, quando foi lançado. Na sua implantação (figura 16) é possível notar a dimensão da obra, que conta com um museu de 8.500m², um

teatro de 14.000m² e uma grande praça que compreende a maior parte não construída do terreno.

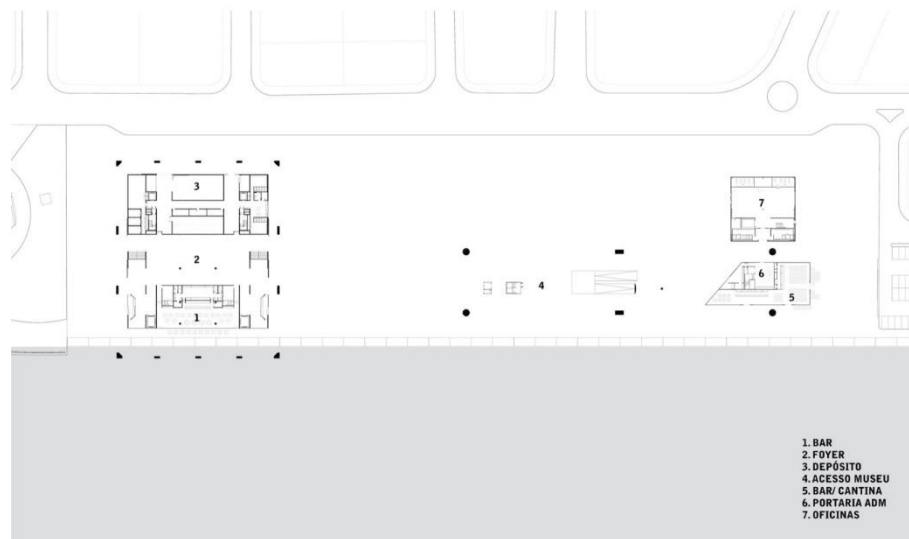


Figura 16. Planta de implantação, sem escala. Fonte: archdaily.com.br.

A cidade de Vitória é marcada por uma baía, que define a composição paisagística e a economia portuária da região metropolitana. Ao se idealizar um grande equipamento cultural que tivesse uma relação direta com essa realidade portuária, se objetificou um pensamento estético, ancorado no portfólio de um dos maiores arquitetos brasileiros. A partir daí, uma poética intrínseca sobre a identidade portuária definiu os elementos projetuais.

Em uma apresentação em um vídeo produzido por Helena Guerra em 2011, o próprio arquiteto destaca as relações perceptivas do projeto com a baía. A elevação dos edifícios do nível do solo de forma que a visão humana ficasse livre para a baía, o grande vão central do museu, a horizontalidade de modo geral, o avanço do teatro sobre a água, compõem princípios que segundo o arquiteto, estabelecem uma relação de aconchego e contemplação, tanto com a baía e o fluxo portuário, quanto com a paisagem da cidade de Vila Vela, de forma que a vista também foi pensada para quem observa o complexo cultural (figura 17) a partir de embarcações na baía.



Figura 17. Perspectiva eletrônica do projeto. Fonte: Fernandes, 2011.

Saad (2018) comenta sobre a preocupação do arquiteto com a integração da implantação do projeto com o território, em estabelecer um domínio do sítio. Admite que a escala do público foi considerada para construção de um espaço público a partir das condições urbanas preexistentes, de forma que ocorresse a experiência da cidade.

A paisagem da baía, que une as cidades de Vitória e Vila Velha tem sua composição definida essencialmente pelos elementos naturais, como o mar, a vegetação e as formações montanhosas. A arquitetura completa o cartão postal da região com a ponte Deputado Darcy Castello de Mendonça, mais conhecida como Terceira Ponte, o Convento da Penha e o Morro do Moreno. Na figura 18 é possível identificar a dimensão da Baía de Vitória, a localização do complexo cultural e os elementos compositivos da paisagem supracitados.



Figura 18. Vista via satélite da Baía de Vitória. Fonte: Google Maps. Modificado pelo autor.

Essa localização privilegiada faz uma intervenção sutil na paisagem, dependendo do ângulo de visualização. Na visão do pedestre só é possível visualizá-lo de alguns pontos específicos, como a Praça do Papa e as ruas adjacentes da construção ou da própria baía (figuras 19 e 20). São dos ângulos da cidade de Vila Velha (Terceira Ponte, do Convento da Penha e da Prainha de Vila Velha) que se consegue obter uma visualização da dimensão do impacto do Cais das Artes na paisagem, que de fato, estabelece mais um elemento arquitetônico compositivo de uma paisagem que se define como a região comercial e moderna da capital. Como se observa na figura 21, ao centro da fotografia, visto pelo Convento da Penha quando passa um navio, com a terceira ponte a direita e o Monte Mestre Álvaro ao fundo, na cidade da Serra.



Figura 19. Vista pela Praça do Papa. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 20. Vista da rua frontal a edificação. Fonte: Acervo pessoal.

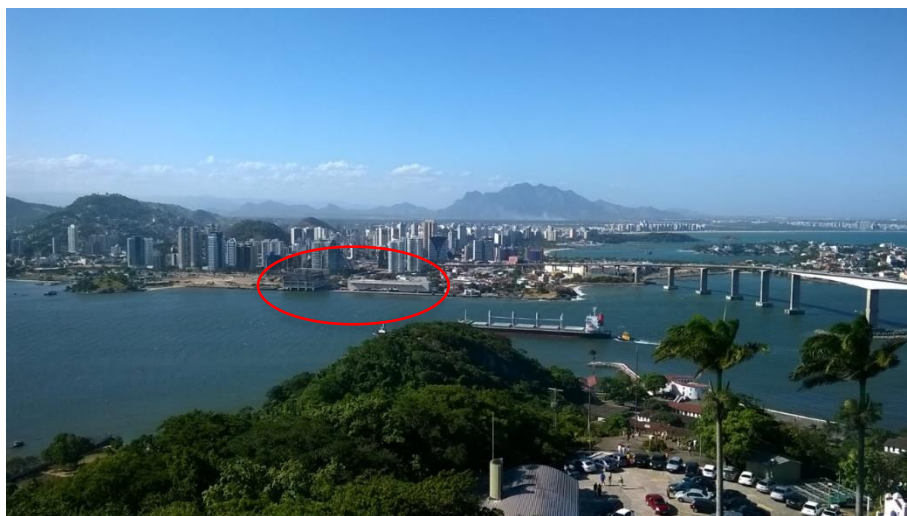


Figura 21. Vista pelo Convento da Penha. Fonte: Acervo pessoal.

A dificuldade de visualização da obra no dia a dia da cidade estabelece uma relação distante, a ponto de poucos moradores saberem da sua existência, exceto pelos moradores do bairro Enseada do Suá, onde está localizado. Por outro lado, quando se faz perceptível, chama a atenção pela sua forma icônica e o seu estado de abandono (figuras 22 e 23), com um histórico de paralizações e retomadas esporádicas das obras ao longo desses dez anos. Portanto, um projeto que foi planejado para mudar o cenário cultural metropolitano oscila entre o esquecimento e a indignação popular. Quanto ao cenário artístico local, por sua vez, adquire uma incógnita no imaginário coletivo, com inúmeras reportagens nas mídias sobre seu abandono, em que compõe significados pouco esperados, porém previsíveis.

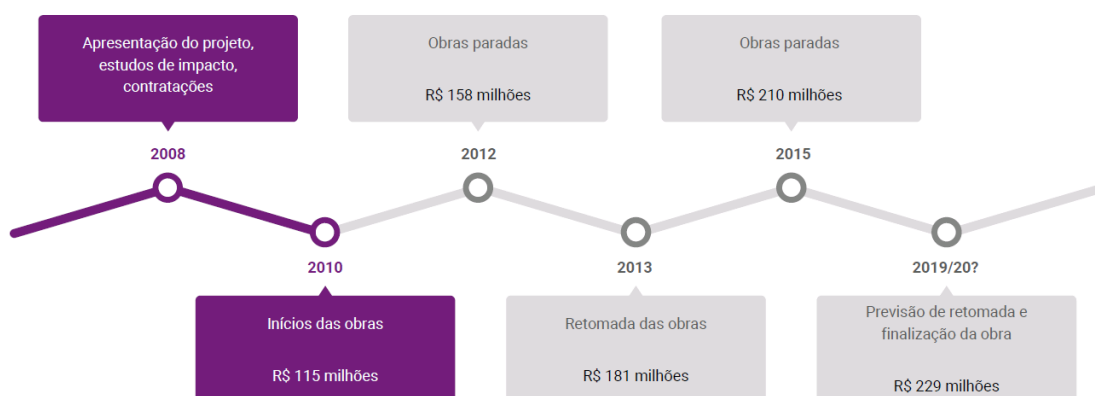


Figura 22. Vista da placa de obra. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 23. Vista pela rua lateral ao museu. Fonte: Acervo pessoal.

Mesmo não concluído após dez anos do início de suas obras, há um bom tempo o Cais das Artes já tem praticamente toda sua estrutura desenvolvida, portanto, o que se vê, é o mais próximo do que seria se já houvesse concluído sua obra. A grande marca do projeto se torna um desgosto social em uma área privilegiada da cidade, que pouco se sabe que fim vai ter. Como é de se esperar na realidade nacional, as promessas de retomada e finalização da obra são tão crescentes quanto às atualizações de custos, que orçada em R\$115 milhões no seu lançamento em 2010, alcança a projeção de R\$229 milhões em 2018, caso fosse retomado naquele ano, segundo Permuy (2018), como se pode observar no quadro 3. O que interessa analisar é como essa realidade, marcada por uma iniciativa público/privada com grandes recursos financeiros, na promessa de um equipamento relativo para o circuito cultural do estado, criam o efeito totalmente contrário, sobretudo, na composição paisagística e no imaginário coletivo.



Quadro 3. Avanços orçamentários. Fonte: Produzido pelo autor, a partir de Permuy, 2018.

Quando se analisa o circuito artístico estadual, que se concentra na capital, observa-se quão dramática é a situação, uma vez em que os equipamentos culturais existentes carecem de uma capacidade técnica maior que só seria preenchida com o Cais das Artes. Atualmente operam na esfera pública cultural da cidade o Theatro Carlos Gomes, o Palácio da Cultura Sônia Cabral, o Museu de Arte do Espírito Santo e a Galeria Homero Massena, segundo informações da Secretaria de Estado da Cultura. Dos quais apenas dois espaços dedicados a artes visuais, com um baixo histórico de atividades. São equipamentos importantes que concentram a maior parte das atividades culturais institucionais do estado, salvo o SESC Glória, enquanto instituição privada relevante no cenário local, bem como algumas pequenas galerias da iniciativa privada.

Existem ainda alguns museus municipais e os espaços universitários, que da mesma forma, compõem um cenário de limitação de espaços e capacidade técnica para grandes

circuitos nacionais. O Cais das Artes, no contexto da cultura institucional, apresentou-se como um elemento inovador com grandes expectativas do ponto de vista político, econômico e cultural. No lançamento da obra em 2010, o então diretor geral do Instituto de Obras Públicas do Espírito Santo (IOPES), Pedro Firme, demonstrou seu entusiasmo ao dizer que:

Esta obra será um marco na arquitetura capixaba. Vamos trabalhar com metodologias construtivas diferenciadas, com fundações de grandes capacidades de carga e uma estrutura com grandes vãos e balanços. Esses elementos inéditos no Estado vão nos propiciar um *know-how* em obras de grande porte. VETORIM (2010).

Com o rápido avanço das obras no mesmo ano, a então Secretária de Estado da Cultura, Dayse Lemos, na companhia do arquiteto em uma visita técnica declarou:

O Cais das Artes reflete o momento atual de desenvolvimento do Espírito Santo. É um lugar que, num futuro próximo, representará nossa crença e confiança numa evolução cultural acompanhada de uma educação fundada na apreciação pela arte. É um espaço que fará com que o Estado abra caminhos para o intercâmbio de ideias, influências e criações com o Brasil e o mundo. (GUIMARÃES, 2010).

Observa-se, portanto, apesar das discussões apresentadas acerca do Novo Museu, a confirmação dos contextos complexos em que eles são inseridos e a dimensão estratégica que lhes são atribuídos são evidentes. No Cais das Artes, fica marcado a frustração de uma série de fatores que precederam seu fracasso, que vão de um ineficiente *modus operandi* de gestão de obras públicas no Brasil, a mudanças de estratégias políticas e até mesmo imprevistos pontuais. As figuras 24 e 25 demonstram a dimensão de que o projeto chegou perto, mas que as consequências causadas pela sua não conclusão em dez anos entre paradas e retomadas são muito mais marcantes que categorizam uma questão peculiar dessa tipologia de museu. Como ocorreu com alguns fracassos da franquia *Guggenheim* em não se conseguir reproduzir o efeito *Bilbao*, e até mesmo como no caso do MIS do Rio de Janeiro, que segue em uma similaridade de gestão construtiva, com obras paradas.

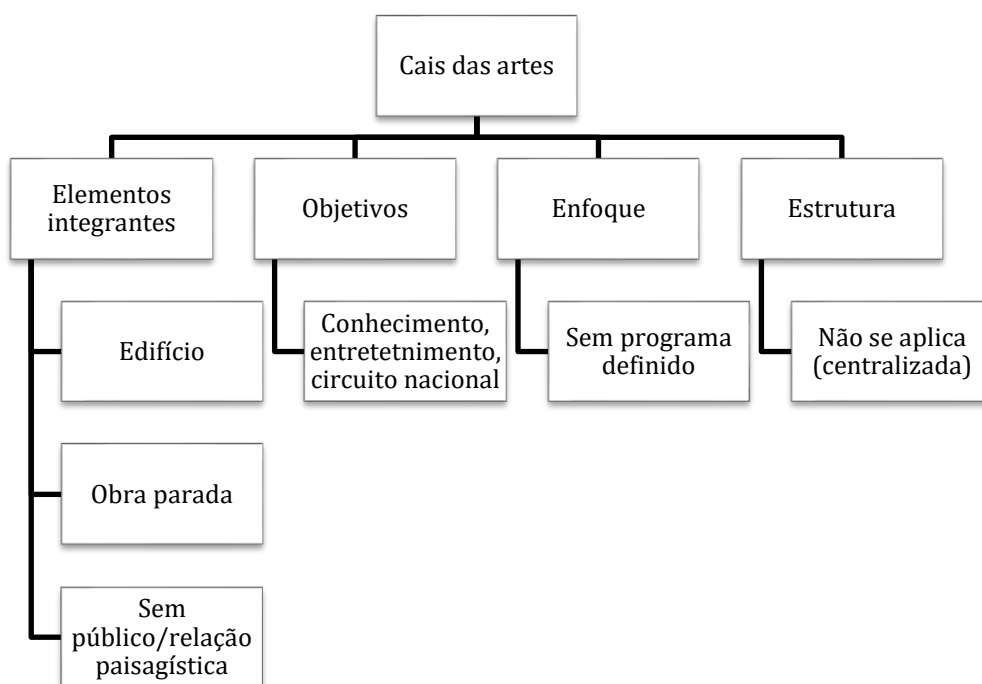


Figura 24. Vista de obras. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 25. Vista de obras. Fonte: Acervo pessoal.

Para completar a análise, o quadro 4 apresenta uma aplicação comparativa com o quadro 2, a nível de constatação dos elementos abordados por Hernández (2006), e que busca analisar quais elementos do museu tradicional e do novo museu de Hernández (2006) o Cais das Artes possui e como isso reverbera em um aprofundamento crítico.



Quadro 4. Elementos museológicos do Cais das Artes. Produzido pelo autor.

Diante das questões apresentadas no quadro 3, foi identificado que os elementos integrantes do complexo cultural são centralizados no edifício, em um estado de abandono que não consegue estabelecer uma relação com o público, senão de dúvida ou esquecimento.

Muito mais se identifica pelo impacto que já impõe sobre a paisagem, vista por diferentes ângulos em que emerge o constate questionamento do por quê uma obra desse nível estar parada, gerando um enorme prejuízo aos cofres públicos e inúmeras manifestações de cunho político e acadêmico, como esta pesquisa.

No que tange ao seu objetivo, como se pode observar nos depoimentos de seus gestores, se enquadra no tradicional modelo de fomentar o conhecimento e o entretenimento, o que destaca o anseio de que com essa obra o estado alcançaria relevância no circuito cultural nacional. Uma vez que se trata de uma obra parada, não chegou a possuir um enfoque em seu programa, para além dos ideais iniciais. Sua estrutura que se aproximaria de um modelo centralizado também não pode ser medido pelos motivos óbvios.

Diante de todas as questões já apresentadas, o Cais das Artes enquanto obra inacabada possui uma importante contribuição ao que se entende por Novos Museus. Antes mesmo de eles inaugurarem já faz parte de uma intervenção talvez irreversível na paisagem e no seu contexto local. São notórios os fatores que o viabiliza (ou inviabiliza), suas estratégias baseadas em um pensamento neoliberal e eurocêntrico. Entretanto, permanecem esperanças, de quando inaugurados, quais possibilidades possam permitir quanto a outras formas de intervenção e diálogo com a sociedade.

2.2 MUSEU DO AMANHÃ: NARRATIVAS DO ESPETÁCULO E A GENTRIFICAÇÃO

É o resultado de um diálogo consistente. O edifício foi construído para ser um museu para o futuro, e uma unidade educacional.

Santiago Calatrava, 2015

Aqui será investigada a relação que as grandes políticas públicas de referência internacional estabelecem com um espaço urbano de grande repertório histórico e econômico nacional. O museu e sua arquitetura, neste caso, surgem como um evento espetacular de formação de um novo símbolo turístico na cidade, ignorando e devastando memórias do lugar e da paisagem. Com todo seu contexto social conturbado, e uma inerente disputa poética por seus idealizadores, o Museu do Amanhã traz importantes reflexões sobre a relação da arquitetura em megaempreendimentos com aspectos de ordem urbana e social.

Com algumas semelhanças nas especificidades arquitetônicas, no entanto, com profundas diferenças gerenciais do Cais das Artes, o Museu do Amanhã também parte de uma perspectiva governamental em que o objeto arquitetônico surge como elemento fundamental de uma estratégia urbana e cultural. O detalhe principal é que a obra faz parte de um grande projeto de reestruturação do espaço urbano da região portuária do Rio de Janeiro, sob a perspectiva das Olimpíadas Rio de 2016. Trata-se, portanto, de outra escala urbana e social em que um objeto arquitetônico é implementado, dentre várias outras intervenções correlacionadas.

Nessa perspectiva, o museu de ciência carrega em sua essência uma trajetória que envolve uma parte significativa da cidade carioca, no Projeto Porto Maravilha. Aliás, torna-se uma tendência mundial dos Novos Museus com a temática da ciência, geralmente ligadas a um viés futurístico, como é o caso do Museu de Ciências Príncipe Felipe (anexo 1, nº6) e o Museu do Futuro de Dubai (anexo 1, nº63). É também a partir daí que se consolida um processo de segregação e higienização do espaço urbano, em que um conceito estético ganha forma com a intenção de tornar uma área mais atrativa na plataforma turística e econômica.

A zona portuária do Rio de Janeiro, assim como cidades como São Francisco (EUA), Buenos Aires (Argentina), Barcelona e Bilbao (Espanha), passou por diversas transformações ao longo do tempo. O efeito mais marcante e recorrente nessas cidades se dá pelo processo histórico em que essas zonas se tornam obsoletas devido a evolução das técnicas das operações portuárias. Isso reflete em espaços ociosos e edificações subutilizadas ou abandonadas, que por sua vez, desenvolvem um estado de desvalorização imobiliária da região. Diante dessa situação são desenvolvidos em diferentes momentos históricos e políticos, planos de intervenção urbana com grande impacto sobre o espaço.

O projeto Porto Maravilha surge nesse contexto e é amparado por uma onda política de intervenção para os Jogos Olímpicos de 2016. Segundo os portfólios de divulgação oficial (2009 e 2020), possui duas fases, sendo a primeira financiada por recursos públicos e a segunda por recursos privados, em uma Operação Urbana Consorciada¹⁷ iniciada em 2011, com previsão para até 2026, em um orçamento atualizado de R\$10,6 bilhões. Abrange os eixos de infraestrutura, habitação, cultura e entretenimento, e comércio e indústria. O projeto possui uma centralidade estratégica para a cidade, como é possível ver na figura 26.

¹⁷ Segundo SABOYA (2008), Operações Urbanas Consorciadas são intervenções pontuais realizadas sob a coordenação do Poder Público que envolve a iniciativa privada, os moradores e os usuários locais, na busca de alcançar transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e valorização ambiental.



Figura 26. Mapa de localização do Projeto Porto Maravilha e distâncias com os principais pontos da cidade. Fonte: Material de divulgação oficial da audiência pública do Porto Maravilha (2009).

O Museu do Amanhã, que se insere no Píer Mauá, na extensão da Praça Mauá, faz parte da criação de um novo polo turístico da cidade, que visa recuperar o patrimônio histórico e cultural já existente e a implantação de novos equipamentos de cultura e entretenimento. Fez parte desses novos equipamentos também o Museu de Arte do Rio (MAR). A figura 27 apresenta a divisão da região pelos setores propostos, em destaque laranja, a região de turismo e entretenimento, em que o museu seria inserido.



Figura 27. Diagrama de ocupação do porto de acordo com as vocações existentes. Fonte: Material de divulgação oficial da audiência pública do Porto Maravilha (2009).

Previsto inicialmente para ser construído em parceria com a Fundação Roberto

Marinho nos galpões 5 e 6 do porto, o Museu do Amanhã teria uma temática relacionada à cidade, baseada nos museus da Língua Portuguesa e do Futebol em São Paulo. No Pier Mauá, a princípio estava previsto uma urbanização conforme a figura 28, sem a existência do atual museu. No entanto, houve uma mudança estratégica de utilizá-lo como um dos equipamentos centrais dessa Operação Urbana, lhe dando maior centralidade urbana, estética e institucional.



Figura 28. Perspectiva da urbanização prevista para o Pier Mauá. Fonte: Material de divulgação oficial da audiência pública do Porto Maravilha (2009).

A paisagem da região portuária, ao longo da história em sua ação natural de uma cidade importante em desenvolvimento passou por mudanças significativas. Na década de 1930 foi uma das primeiras regiões da cidade a receber uma verticalização que construiu o primeiro arranha céu da cidade com o edifício “A Noite” (figura 29), no estilo arquitetônico *Art Decor*, tombado em 2016 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, já considerado o mais alto do país. O porto já era fundamental para a economia da cidade e esse período foi marcante para o processo de modernização portuária. No início da intervenção do Porto Maravilha, a cidade já era outra, em que todos os processos de urbanização, modificação da paisagem e consequências da desvalorização urbana se fazia presente. A figura 30 mostra o Rio em uma formação contemporânea, já com a presença do Pier Mauá.



Figura 29. Projeção virtual do Porto do Rio na década de 1930. Fonte: Material de divulgação oficial da audiência pública do Porto Maravilha (2009).

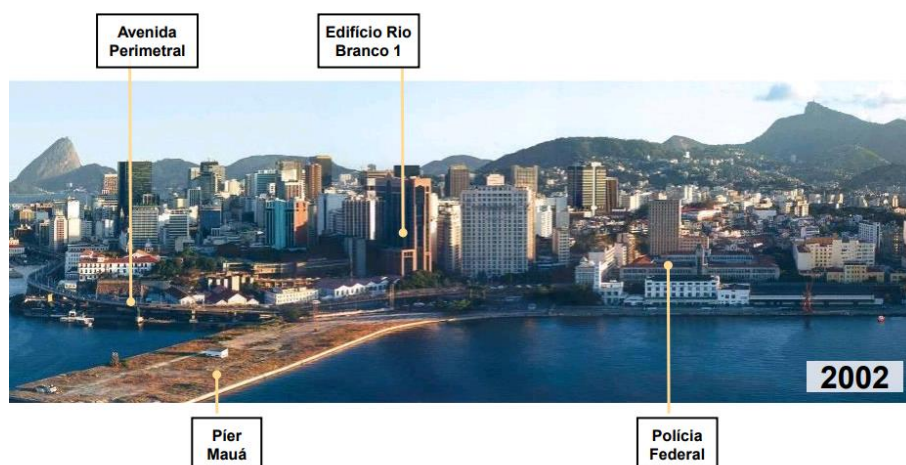


Figura 30. Região do Porto Maravilha no início da intervenção. Fonte: Material de divulgação oficial da audiência pública do Porto Maravilha (2009).

O museu em si, transmite a essência conceitual do arquiteto Santiago Calatrava, que é conhecido pelo seu estilo icônico, com um impressionante uso plástico do aço, com formas geométricas que compõem uma arquitetura futurística e atípica no entorno urbano, contudo com uma centralização espacial que o torna um dos principais pontos turísticos da cidade, como um curioso monumento ou “esqueleto-cyborg de um crocodilo” que precisa ser conhecido, como declara Rheingantz (2015).

Semelhante na relação paisagística, mas diferente nos elementos arquitetônicos do Cais das Artes, o Museu do Amanhã se encontra em um ponto de destaque da cidade, na margem da importante baía de Guanabara e ao centro da reestruturada Praça Mauá, em que é possível ser observado de forma multiangular, sem obstruções visuais próximas. Sua cor clara destaca-se nos dias ensolarados da cidade e sua imponência arquitetônica o transforma

em um ícone imediato, atraindo todas as atenções para si.

Na figura 31 o museu é visto a partir do Museu de Arte do Rio. É possível fazer aqui uma curiosa relação entre as cidades do Rio de Janeiro e Vitória. Apesar dos distanciamentos poéticos de seus arquitetos e das escalas urbanas em que são inseridos, ambos possuem grandiosidade arquitetônica e são desenvolvidos em diálogo com uma baía e o contexto portuário, próximas a praças importantes da cidade, com uma ponte histórica que interliga outra cidade da região metropolitana. Na figura 32 observa à fachada posterior do museu, em que é possível ter uma visão do horizonte construtivo da região, com destaque a obra *Puffed star II* (Estrela inchada) do escultor norte americano Frank Stella.



Figura 31. Vista pelo MAR. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 32. Vista da fachada traseira. Fonte: Acervo pessoal.

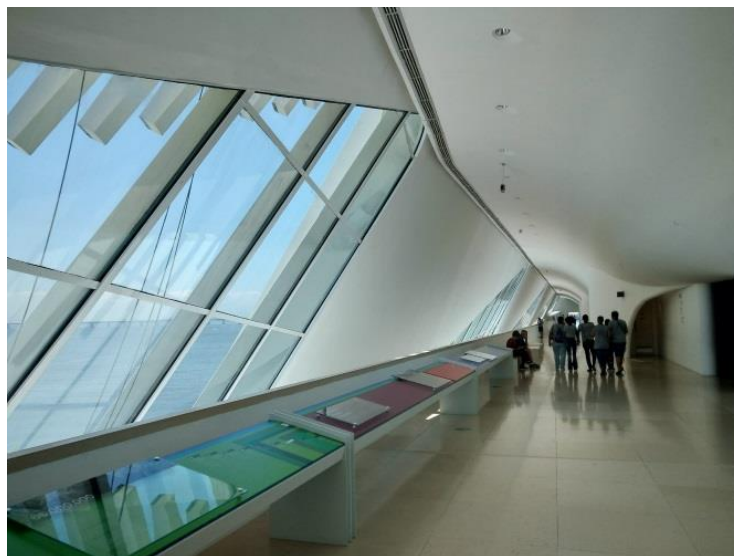


Figura 33. Vista interior da edificação. Fonte: Acervo pessoal.

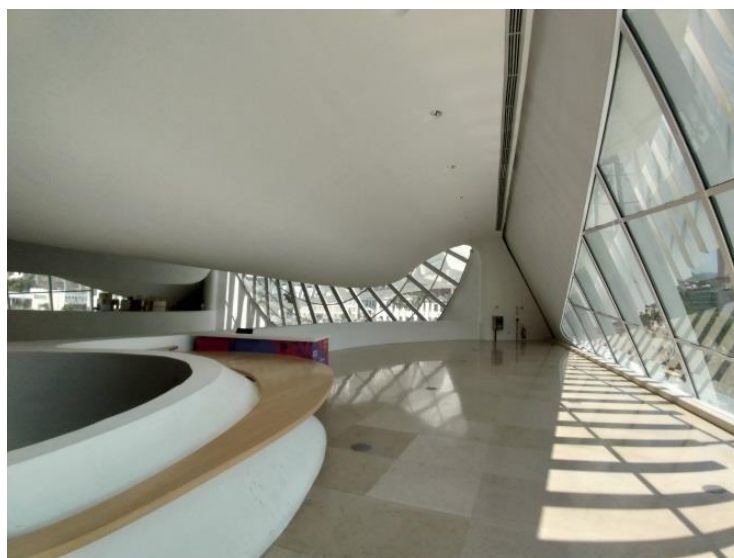
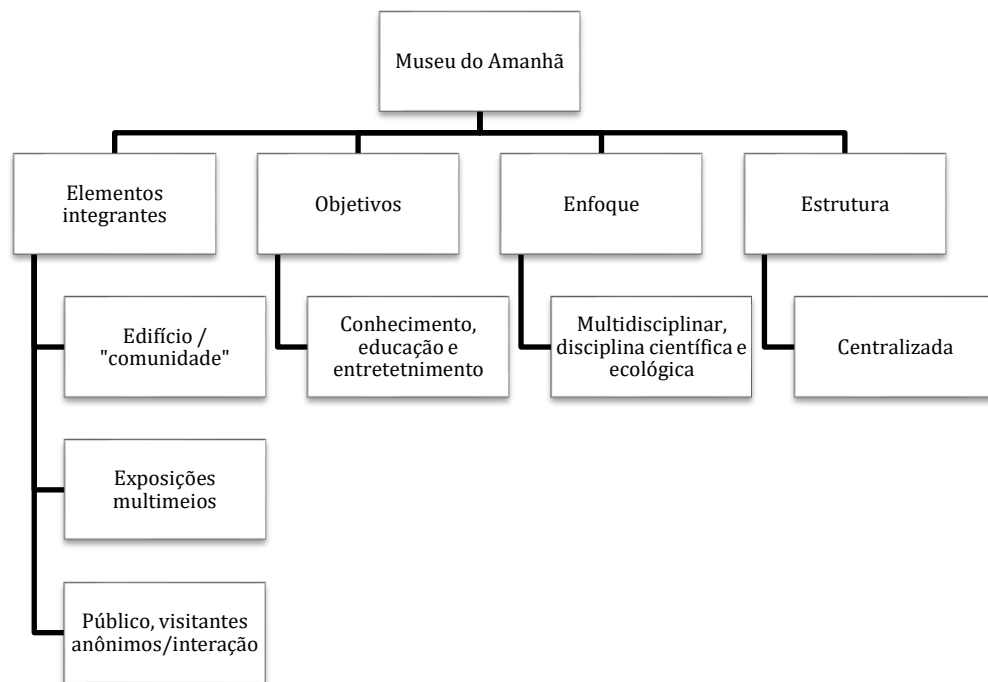


Figura 34. Vista interior da edificação. Fonte: Acervo pessoal.

Em seu interior, conforme figura 33 e 34, para além dos múltiplos meios tecnológicos de exposição sobre a temática do museu, nota-se a sutileza da plasticidade da arquitetura de Calatrava.

Assim como foi feito no quadro 4, o quadro 5 representa uma análise a partir das pesquisas e de uma visita ao museu em outubro de 2019, em que se buscou analisar de forma empírica, os aspectos visuais da arquitetura do museu, sua configuração na paisagem, seu programa arquitetônico e os diálogos com seu programa curatorial.



Quadro 5. Elementos museológicos do Museu do Amanhã. Produzido pelo autor.

Sua especificação museológica como um museu de ciência e tecnologia impõe uma condição em que o olhar deve ser visto mais do ponto de vista museológico e de um lugar antropológico afetado. Diante disso, observou o edifício como principal elemento integrante, apesar de que no campo do discurso institucional existe uma pretensão de aproximação com a comunidade em volta, que somam cerca de 30 mil moradores que tem o direito de acesso gratuito ao museu, mediante cadastro prévio, bem como projetos de formação para os jovens da região portuária, como destaca brevemente no site oficial. Observou-se ainda um explícito apelo visual, tanto na arquitetura quanto nas exposições permanentes e temporárias, em que o uso de diferentes mídias é empregado com a intenção de impactar o visitante, que muito aparentemente está em busca de uma experiência espetacular, como é possível observar nas figuras 35 a 38. Portanto, os públicos, apesar de numerosos e constantes configuram um perfil anônimo e passageiro, que tem algum tipo de interatividade, do ponto de vista tecnológico, com as exposições.



Figura 35. Vista interna da recepção. Fonte: Acervo pessoal, 2019.



Figura 36. Vista interna de exposições permanentes e temporárias em dispositivos digitais. Fonte: Acervo pessoal, 2019.



Figura 37. Vista interna de exposições permanentes e temporárias em dispositivos digitais. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

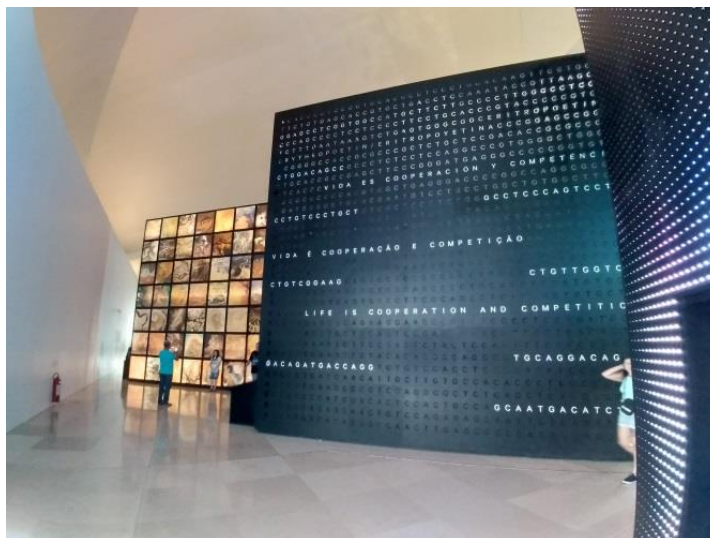


Figura 38. Vista interna de exposições permanentes e temporárias em dispositivos digitais. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Seus objetivos concentram em fomentar o conhecimento temático em exposições informativas, em um processo autoeducativo por meio de instruções de uso das tecnologias, que completa um sofisticado espaço de entretenimento. Dessa forma, seu enfoque engloba diferentes disciplinas que buscam uma conscientização ecológica no sentido mais direto da palavra. Sua estrutura, por fim, tem um caráter centralizado muito bem estrutura. A abertura para intervenções é mínima, uma vez que seu programa temático e bem delimitado e específico.

O museu é um equipamento da Secretaria Municipal de Cultura gerido pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG) em contrato estabelecido em 2015 com a Prefeitura da cidade. Possui um programa de financiamento que tem como patrocinador *master* o Banco Santander e tem a Shell como mantenedora, entre outros patrocinadores. Essa parceria é avaliada como positiva entre as partes, apesar de haver polêmicas sobre uso de dinheiro público para sua construção e manutenção, como apontam Rezende (2017) e Freire (2019). Não foi encontrado um relatório financeiro detalhado, apesar de dispor de importantes documentos no site oficial, como contratos e plano museológico.

Portanto, o que torna o Museu do Amanhã relevante para este estudo é a forma como a ideia de museu se dispersa ao mesmo tempo em que adquire novos sentidos na sociedade contemporânea. Se por um lado ele perde sua criticidade por meio das investidas econômicas multinacionais, ou de uma temática engessada em um padrão, ele permanece sendo uma das poucas instituições museológicas que apresentam uma sustentabilidade financeira. Seria esse

o futuro dos museus? Pedestais atraentes e autossustentáveis que valem uma visita com direito a *selfies* e *stories*¹⁸ nas redes sociais? Seria a função social do museu atualizada ou reconfigurada para uma realidade em que o que vale é a consumação satisfatória de uma viagem divertida? Ou seria esse um dos inevitáveis caminhos do museu na sociedade contemporânea cada vez mais digitalizada e ansiosa, em que uma desobediência epistêmica precisa ser mais bem adaptada?

Muitas questões não podem ser respondidas com análises simplificadas, mas as pesquisas recentes apontam para a espetacularização que extrapolam os sentidos críticos e artísticos pelos quais são conhecidos. Cada vez mais, as forças econômicas adaptam a arte e a arquitetura, e tudo o que dissipa nessa relação, como meros objetos de uma objetificação pouco delimitada nas teorias críticas, ao menos no campo da arte. Desse modo, a descolonização se apresenta cada vez mais urgente, apesar de que em cada especificidade terá abertura mínima.

2.3 OS NOVOS MUSEUS E AS TÁTICAS DE DESCOLONIZAÇÃO NA ARTE

Enquanto eles não se conscientizarem, não serão rebeldes autênticos e, enquanto não se rebelarem, não tem como se conscientizar.

George Orwell, 1984.

Uma vez implantados, se bem-sucedido, pouco se falará sobre os meios de execução dessas arquiteturas. Mesmo carregando um peso social crítico, repercutido por mídias, profissionais e atingidos específicos, o Museu do Amanhã é o que esse modelo de negócio define como um sucesso. O Cais das Artes perde qualquer possibilidade de valorização social por entrar no velho e típico exemplo negativo de grandes projetos renomados sucumbidos na má gestão pública.

Os dois projetos deixam grandes lições para os estudiosos e populares que conseguem observar as mudanças sequenciais que ocorrem na cidade. Como podem dois museus tão atípicos trazerem reflexões profundas para a construção do lugar? Que lugar é esse que é construído por agentes tão alheios às demandas reais do espaço e suas especificidades?

¹⁸ Termo designado para a função disponível em *smartphones*, que permite que os usuários publiquem fotos e vídeos rápidos, com visualizações por um período de tempo de 24 horas, nas principais redes sociais.

Tais estudos trazem muitas respostas sobre a formação do lugar e de como a arquitetura e os poderes políticos e econômicos atuam para essa construção. A arte, nesse caso, carrega seu papel central de questionar e suspeitar a realidade. A arte crítica tão pouco valorizada nesses espaços culturais encontra outros caminhos para se posicionar.

O Cais das Artes e do Museu do Amanhã são exemplos, a princípio pouco conexos, que mostram como elementos centrais de novas políticas que definem o caminhar da expressão artística, pelo menos a institucionalizada, estabelecem e adquire uma notoriedade pouco alcançada em instituições de renome e prestígio menor. Não faltam exemplos de museus e de trabalhos artísticos que possibilitam mitigar diferentes e culminantes questões da contemporaneidade por uma perspectiva descolonial. Toma-se a partir daqui o termo “desobediente” a mesma equivalência que descolonial, ao se tratar de experiências dessa espécie.

Desta forma, torna-se fundamental, para além dos estudos especificados, identificar como essa interação entre arte e arquitetura se desenha como uma realidade não só questionável, mas também mutável e com grandes possibilidades de intervenção sobre suas identidades coloniais e possíveis experiências descoloniais. No campo da arquitetura talvez ainda pareça abstrato pensar táticas de descolonização plausíveis. Talvez por ainda haver uma barreira cultural mais forte do que a que envolve a Arte, que coíbe reconhecimentos para além dos padronizados segundo a perspectiva eurocêntrica, sobretudo no campo do Patrimônio Histórico. Entretanto, é nas intervenções artísticas que se apontam rumos revolucionários ou ao menos desobedientes. Para exemplificar isso, o trabalho de dois artistas será apresentado a seguir.

2.3.1 A mineração do museu de Fred Wilson

“No museu, você está neste ambiente que você deveria supostamente compreender e sentir-se bem por ali. Todos esses “supostamente” e as obras de arte estão todos lá, mas há ainda tudo aquilo que não está sendo dito que se relaciona com o mundo real.”

Fred Wilson, 1992.

O trabalho que Fred Wilson desenvolveu na Sociedade Histórica de Maryland nos Estados Unidos em 1992, titulada como *Mining the Museum*, basea-se na reorganização dos itens

presentes no acervo do museu, em que relaciona os setores em busca de trazer a perspectiva dos colonizados. Pode ser considerado um embate discursivo, segundo Mignolo (2018). Cria desconforto em muitos, porém, dá voz a outros e promove mudanças institucionais consideráveis, mesmo que imperceptíveis em curto prazo. Portanto, outras perspectivas da mesma história são contadas. O confronto está na ressignificação simbólica que o artista busca trazer ao observador.

O museu que trata de determinado período histórico com seus itens característicos tende a contar uma história padronizada a partir de seus escritores. Especificamente no que se trata do período escravocrata estadunidense. Ainda que o museu negue tais acontecimentos, é organizado para contar a história a partir de hierarquias e representações simbólicas que muito dizem sobre as grandes famílias aristocráticas e suas relações de poder com os demais seres.

Fred Wilson é um artista norte-americano que se descreve como um descendente de africanos, nativos americanos, europeus e ameríndios. Seu trabalho artístico compõe uma reflexão para além do museu colonial e abrem questões que dialogam com a estrutura dos museus atuais, bem como toda instituição museu ao longo da história. A partir desta perspectiva, torna-se relevante considerar as razões subjetivas do sujeito artista afrodescendente, que possui influências tanto da história de seu povo, quanto da sua própria experiência de vida. Isto talvez demonstre a essência do *Mining the Museum*, que em uma tradução literal, minerando o museu, denuncia o que não pode ser negado, mas que é amenizado através da estrutura baseada na colonialidade.

Para exemplificar como a instalação está diretamente ligada a uma ideia de opção descolonial, mesmo sem um aprofundamento teórico do conceito, por parte do artista. Pode-se observar na figura 39, como ele utiliza o acervo de setores diferentes para expor uma problemática decorrente da colonização. As pomposas cadeiras em madeira das grandes casas das famílias colonizadoras são direcionadas a um objeto do mesmo acervo, o torno de açoite, que geralmente fica em outros setores do museu. Esse encontro de objetos gera impactos de diferentes naturezas e fazem uma conexão entre os seres colonizadores e colonizados, apontando para uma realidade que precisa ao menos ser revisada.



Figura 39. Mining the Museum: Cabinetmaking. Fonte: <http://www.mdhs.org/digitalimage/installation-view-cabinetmaking-1820-1960>.

Segundo MDHSLibrarydept (2013), antes de Wilson a instituição tinha o costume de ignorar ou sub-representar as contribuições de afro-americanos. Uma instalação que desmascara uma das consequências dessa sub-representação atrelada à expressão máxima do racismo nos Estados Unidos é representada em *Modes of Transport* (figura 40), que consiste em um carrinho de bebê colonial, cuja figura interna é uma máscara da *Ku Klux Klan*, conjunto de movimentos extremista de supremacia branca, desde o século XIX. Faz, portanto, uma analogia sobre a criação da elite, que reproduz estruturas e ideologias da colonialida



Figura 40. Mining the Museum: Metalwork. Fonte: mdhslibrarydept, 2013.

Por fim, nesse caso observa-se novamente a forma como um artista se utiliza de diferentes recursos para fazer a crítica em seus inquietamentos pessoais, que explicam materialmente e discursivamente os impactos da colonialidade na sociedade atual, que é a existência dos seres que são minorizados e oprimidos por outros seres, os colonizadores e seus sucessores.

No trabalho de Wilson, é possível ver uma “amistosidade institucional” no que se trata da relação entre artista/obra/instituição, não que essa relação precise ser conflituosa quando no que se refere a uma intervenção desobediente. No entanto, pouco interfere na potência crítica da obra. O que o artista faz abre caminho para novas atividades artísticas, tanto do ponto de vista institucional quanto da sua vontade, ao pensar sobre essas estruturas. Como Mignolo (2018) afirma, “o futuro está aberto”.

2.3.2 Os Sacudimentos de Ayrson Heráclito

“O Sacudimento da Casa da Torre e O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée forma um díptico cujo tema central é o “abalo” ou o “exorcismo” de dois grandes monumentos arquitetônicos ligados ao comércio e colonização de escravos no Atlântico”.

Ayrson Heráclito, 2015.

Cabe uma abertura de parênteses para um trabalho específico do artista baiano Ayrson Heráclito, que é mundialmente conhecido por integrar em seus trabalhos elementos da construção histórica brasileira, as religiões de matrizes africanas e a crítica ao colonialismo presente nas estruturas sociais, sobretudo, nas questões sobre seus impactos e resquícios na sociedade contemporânea. É um artista que possui algumas contradições debatidas por alguns autores em suas práticas profissionais, questões que não serão abordadas nessa pesquisa, pelo fato de a obra analisada apresentar uma excepcionalidade para o estudo. Não se pretende aqui analisar o artista, mas sim uma obra específica, da mesma forma que foi feito com Paulo Mendes da Rocha e Santiago Calatrava.

A religião é o eixo condutor entre a ancestralidade africana no Brasil e as correlações mútuas existentes. Essa relação é norteadora para a análise do que possa ser considerada uma atitude descolonial. Sacudimentos, segundo Heráclito (2015) é uma prática comum entre adeptos de religiões africanas de limpar a energia ruim de um ambiente em um ritual com folhas e rezas. Acrescenta: “se eu tenho vontade de exorcizar algo, a história, sem dúvida, é que, no que se refere à minha ação artística, ao meu pensamento crítico como artista e cidadão”.

Os Sacudimentos são feitos na Bahia e no Senegal em 2015, em dois processos performativos, marcados por uma transmutação sensorial. Na Bahia é feito na Casa das Torres e no Senegal é feito na Casa dos Escravos. O lugar e a arquitetura trazem elementos estruturantes da história e dos símbolos da escravidão, portanto, carrega a herança material de um período sangrento. O que o artista chama de conexão das margens atlânticas, carrega símbolos pouco majestosos. Se Senegal marca uma partida violenta, a Bahia marca uma acolhida sangrenta, em dois extremos que marcam um capítulo indigesto da história. Existe ainda o elemento natural que define tanto a poética do artista como a narrativa que esses símbolos constroem. Ambos os lugares possuem grandes árvores que marcam então uma passagem transcendente. No Brasil é a Figueira-brava e no Senegal é o Baobá. No processo das performances outras vegetações são utilizadas, que são símbolos da religião e do ritual praticado, que é o sacudimento.

As *performances* são registradas por um vídeo e fotografias, em que se cria outro produto do trabalho realizado, por onde são feitas análises e exposições pelos museus. Vale destacar também que a *performance*, do ponto de vista artístico, não é feita para grandes públicos, uma vez que se trata de lugares remotos, com a presença limitada de pessoas, além da equipe técnica. Os registros audiovisuais apresentam-se como esse segundo produto por onde será apresentado para o público em geral. As fotografias (figuras 41 e 42) são bem construídas, por onde se pode notar os elementos simbólicos do trabalho, a arquitetura, os símbolos religiosos e as árvores simbólicas. O vídeo (2017) em dois ângulos apresentados simultaneamente na mesma tela, revela, provavelmente não da mesma forma que a *performance* realizada, as nuances provocadas pelo artista entre a arquitetura, o ritual religioso e os elementos da natureza.



Figura 41. Sacudimento da Casa da Torre, Bahia. Árvore: Figueira-brava. Fonte: https://vbinresidence.files.wordpress.com/2015/08/img_0204ok.jpg



Figura 42. Sacudimento da Casa dos Escravos na Ilha de Goré, Senegal. Árvore: Baobá. Fonte: Heráclito, 2015.

Desse modo, a ideia de museu aqui é utilizada por outra perspectiva, como ocorreram em diversas experiências artísticas contemporâneas, descoloniais ou não. O museu de fato, surge apenas como o espaço em que o vídeo foi reproduzido, em que elementos da obra são apresentados e permitem interpretações. Mas a experiência que é única e necessária para a construção da poética e do potencial que o trabalho representa enquanto conscientizador de um passado que carrega marcas e são resinificados com símbolos e práticas consequentes dessas marcas.

Interessa, portanto, nessa análise, a forma que o artista constrói a partir de sua dialética, uma ofensiva ao pensamento colonial. Suas pretensões se colocam a prova de uma forma que talvez não seja possível contabilizar ou prever. No entanto, contribui para a construção de referências que desafiam as definições dos termos desenvolvidos na academia, necessitando, portanto, de atualizações constantes entre a ação/teoria/prática, em que a ação emerge como uma fonte de análise, exigindo por sua vez um aprofundamento teórico, para enfim, voltar com práticas aprimoradas e consolidadas teoricamente.

2.3.3 A voz insilenciável de Grada Kilomba

*Qual conhecimento é reconhecido como tal?
E qual conhecimento não o é?
Qual conhecimento tem feito parte das agendas e currículos oficiais?
E qual conhecimento não faz parte de tais currículos?
A quem pertence este conhecimento?
Quem é reconhecido/a como alguém que tem conhecimento?
E quem não é?
Quem pode ensinar conhecimento?
Quem pode produzir conhecimento?
Quem pode performá-lo?
E quem não pode?*

Grada Kilomba, 2019

Grada Kilomba é uma das artistas e teóricas mais relevantes sobre questões descoloniais na atualidade. Através de produções acadêmicas e trabalhos artísticos, a portuguesa expressa sua verdade enquanto ser colonizado ao denunciar com profundidade teórica os efeitos da colonialidade nas pessoas, através de práticas descoloniais. Observa-se então, uma plataforma múltipla desobediente que se manifesta a partir do discurso. Enquanto escritora, teórica, psicóloga e artista, representa uma interdisciplinaridade cada vez mais recorrente e necessária nas experiências descoloniais. O lugar de ação não faz uso apenas do Museu, mas de eventos acadêmicos, palestras, plataformas online, que apresentam novos olhares a novos públicos, que consolida o discurso dentro e fora da instituição.

Em uma entrevista com Helena Bento (2019), Kilomba expressa os elementos centrais de sua concepção sobre a herança colonial em sua própria trajetória de vida. A artista relata que em Portugal, uma das principais potências colonizadoras do século XVI, a abertura para discussões contra o colonialismo e o patriarcado¹⁹ são recentes, que tem se dado com o posicionamento das novas gerações que tem acesso a essa temática. Fala também sobre o

¹⁹ Na literatura feminista internacional, a discussão sobre o patriarcado tem indicado a existência desse fenômeno quando existe uma ausência de regulação da esfera privada em situações onde há um notável desequilíbrio de poder dentro dessa instância. (AGUIAR, 2000, p. 305).

quanto a língua portuguesa carrega esses traços em sua morfologia.

Os apontamentos da artista sobre questões de gênero foram muito discutidos e aprimorados na arte contemporânea no final do século passado, em uma perspectiva pós-modernista. Apesar de tratarem das mesmas questões, a narrativa da compreensão das estruturas da colonialidade do poder possui uma penetração orgânica, pois, trata da raiz do problema, mesmo que a questão do patriarcado envolva um contexto histórico anterior ao processo de configuração do colonialismo e as estruturas capitalísticas de poder, apesar de se estruturarem como hegemonia nesse período, como aponta Aguiar (2000).

Kilomba (2019) vê na escravatura o primeiro movimento de globalização. Portanto, a globalização também carrega traços da colonialidade do poder, uma vez que universaliza as dores da exploração sobre os povos. A exploração, a partir das relações de raça e de gênero compõe os pilares dessa estrutura histórica, que reverbera nos povos como memórias e traumas nas relações cotidianas.

Os trabalhos recentes da artista expõem essas reverberações que une texto, *performance*, encenação, áudio e vídeo, para criticar o próprio sistema artístico e acadêmico. Sua interdisciplinaridade denuncia as formas dominantes do conhecimento, ao buscar o lugar de fala da voz negra, silenciada na história. Essas relações são evidentes em “Desobediências Poéticas”, seu primeiro trabalho individual exposto no Brasil. Com seu forte teor político, estabelece “uma espécie de restituição do lugar das vozes que foram silenciadas ao longo da história” (PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2019).

Seus multimeios rodam o mundo e tornam-se referência na temática e na vida de pessoas que encontram em seus trabalhos a representatividade e a possibilidade de alcançar, de formas pouco imaginadas há décadas atrás, a instituição que foi um dos pilares da consolidação de uma cultura hegemônica. Um desses simbolismos marcantes é sua primeira exposição na Angola, em que a artista define como “terra de seus ancestrais” na exposição *Taxidermia do Futuro*, no Museu Nacional de História Natural de Angola, em 2019. Outro simbolismo que representa sua discursividade interdisciplinar é sua participação em um debate no lançamento de seu livro “Memórias da Plantação” na Feira de Livros Internacional de Parati (FLIP) 2019 (figuras 43 e 44). Os debates são formas potentes de aproximação do artista com novos públicos, já que costumam acontecer com frequência.

SAVE THE DATE : 5/12/19 — 16/01/20

Museu Nacional de História Natural de Angola (SIEXPO), Largo do Kinaxixe — Luanda

Taxidermia do Futuro

Alida Rodrigues
Grada Kilomba
Helena Uambembe
Januário Jano
Keyezua
Kiluanji Kia Henda
Mónica de Miranda
Teresa Kutala Firmino



Curadoria
Bruno Leitão
Paula Nascimento

Terça-feira a Sexta-feira:
9h00 - 13h00 / 14:30 - 17h00
Sábado e Domingo:
Aberto todo o dia
Segunda-feira:
Encerrado

Figura 43. Cartaz da exposição “Taxidermia do Futuro”. Fonte: Plataforma virtual da artista.



Figura 44. E lançamento do livro “Memórias da Plantação” na FLIP 2019. Fonte: Plataforma virtual da artista.

A também psicóloga descreve como o inconsciente, as imagens, metáforas e associações promovem uma leitura consciente na relação entre medo e as percepções sociais decorrentes dos traumas causados pela colonialidade. As relações de troca de experiências entre os seres são fundamentais para a construção de uma estruturação crítica e analítica dos problemas. Os depoimentos não só dão voz, como também materializam impactos e possibilidades positivas de ação.

É com essa postura afrontosa que Kilomba, como tantos outros artistas, materializam práticas capazes de sintetizar o efeito colonial na sociedade contemporânea. Abrem caminhos para a interseção entre práticas e experiências de comunidades e especificidades diferentes. Um potencial possível por conta da dimensão que os debates não oficiais têm alcançado diferentes públicos ao redor do mundo, por meios virtuais e não exclusivos do campo da arte, sem necessariamente depender de alguma mediação institucional centralizada.

2.3.4 A desobediência em curso cresce nos pequenos e importantes passos

Percebe-se então, que a ligação direta dos Novos Museus às estruturas coloniais de manutenção do poder promove o distanciamento das experimentações que propõe sua ruptura. Muitas das experimentações artísticas identificadas como descoloniais dificilmente interagem com os espaços dos Novos Museus. Esses experimentos, quando rompem a barreira acadêmica, se materializam em multimeios que lhes permitem acontecer em qualquer lugar, independente de um espaço institucionalizado com suas imposições protocolares. Dessa forma, muitas das experiências a seguir foram desenvolvidas inicialmente fora do modelo tradicional de exposição de arte institucionalizada. E quando alcançam projeção institucional, nem sempre se configuram ao nível de um Novo Museu.

Vale antes destacar que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), apesar de não se enquadrar em um Novo Museu, tem tido recentemente em seu programa, ações de fomento aos estudos descoloniais, em que busca novas abordagens de práticas artísticas que questionam narrativas oficiais ou eurocêntricas. O projeto de longo prazo “Arte e descolonização: MASP *Afterall*”, representa uma mudança significativa do ponto de vista institucional nacional. A parceria entre o museu e o Centro de Pesquisa e Publicação da Universidade das Artes de Londres promove estudos e seminários descoloniais desde 2018, que trabalha autores fundamentais da temática. Cria desse modo, mais uma fonte concisa de

materiais que amplia a discussão no meio acadêmico e nas próprias experimentações museológicas.

É de suma importância que instituições estabeleçam apontamentos como esses, pois, contribuem para que as novas possibilidades de discussão da arte aconteçam para além da abordagem teórica que se limita aos teóricos e acadêmicos. Cocotle (2019) aponta para a urgência do tema na prática dos museus na contemporaneidade, ao discutir sobre origens e desdobramentos da discussão, e conclui: “Talvez o museu não consiga se descolonizar, mas pelo menos poderia encontrar um caminho para outra ética institucional e de trabalho” (COCOTLE, 2019, p. 10).

De volta aos pequenos e importantes passos, uma artista capixaba tem conseguido expressar entre teoria e prática artística elementos da colonialidade, como uma repulsa constante de quebrar tal ciclo, através de atitudes expressas em seu corpo e na sua trajetória enquanto indivíduo, em um ser traumatizado. No projeto “O Trauma é Brasileiro (2018)”, Castiel Vitorino Brasileiro imerge em uma experiência espiritual de verificação de suas memórias e origens. O trabalho que foi exposto como instalação na Galeria Homero Massena em Vitória, em 2019, com fotografias, ritos, símbolos, objetos e áudios da sua experiência que transcende o ser, recolhe memórias de suas origens e potencializa o embate da descolonização. Em uma plataforma virtual, a artista constrói uma espécie de diário em curso, que reproduz textualmente suas sensações diárias, as relações do seu trabalho entre o trauma e a cura. Como pode ver em um de seus relatos contínuos:

que modo de me sujar é esse?
ou, que modo de lidar com a sujeira é esse que me faz ter medo de sujar meu
baralho? sujar de que sujeiras emocionais?
é porque meu baralho é uma ferramenta muito importante pra mim, que me
acalma e não quero contagiar ele com minha raiva. não quero!
mas se ele me cura, ele me limpa e me suja de bons afetos e sentimentos..
que isso?
não sei
será que é sobre coragem de ser sujada pelo baralho?

(Projeto O Trauma é Brasileiro, 20 de abril de 2020,
otraumaebritano.blogspot.com)

A vida e a obra de Castiel alimentam uma relação intrínseca entre trabalho acadêmico e experimentação que transcende os moldes institucionais padronizados. Como Heráclito, a prerrogativa religiosa torna-se fundamental em uma (re)descoberta de si mesma. Na instalação “Quarto de Cura” (figura 45), fruto da exposição coletiva “Malungas”, no Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas” (Mucane) em 2018, a artista aprofunda os elementos

de sua religiosidade para estabelecer o que define como a cura possível do trauma colonial.



Figura 45. Vista da instalação Quarto de Cura. Fonte: castielvitorinobrasileiro.com

Assim como Grada Kilomba, em uma escala ainda regional, a artista se envolve em uma interdisciplinaridade marcada pelo discurso. Seus trabalhos artísticos, cursos, entrevistas, produções textuais e palestras, estabelecem um lugar que já não cabe no museu tradicional, muito menos nos Novos Museus, que, entretanto, tem toda possibilidade de articulação com esses espaços. Nessa perspectiva, organiza o livro “Devorações” (figura 46) em 2018, um trabalho coletivo que dá voz a vários artistas capixabas em suas experiências que relatam suas trajetórias de vida através de práticas descoloniais. Essa força do trabalho coletivo é também expressa em trabalhos como o “Quintal Bantu” (figura 47), que em conjunto com os artistas Natan Dias e Rafael Segatto, promoveram uma discursiva reivindicação dos 484 anos de cultura bantu no estado do Espírito Santo.

Essa crescente rede de artistas que se identificam como agentes de transformações ao restabelecer identidades e memórias perdidas pela colonialidade, se fortifica enquanto desenvolvimento coletivo e profissional, que se materializa em diversificados trabalhos interdisciplinares. O curso “Diásporas Macumbeiras” (figura 48) que se inicia em 2019 e desde então se consolida com outras turmas, destaca esse reconhecimento para além da religiosidade, mas entre trajetórias de vidas afetadas pela colonialidade. Da mesma forma, o Projeto “Espiritualidade Travesti” (figura 49) de 2020, amplia essa rede para além do estado do Espírito Santo e carrega em si diferentes sensibilidades do ser, do corpo e das suas condições no lugar.

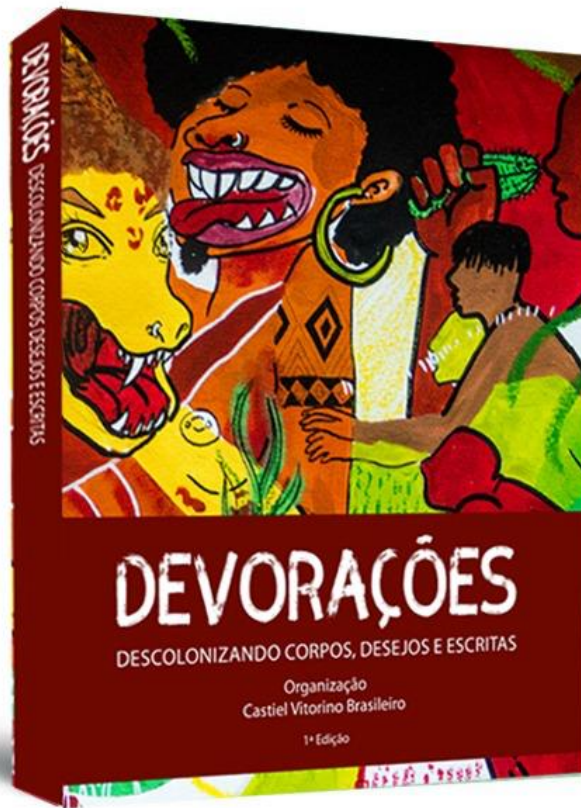


Figura 46. Capa do livro “Devorações”, 2018. Fonte: castielvitorinobrasileiro.com.

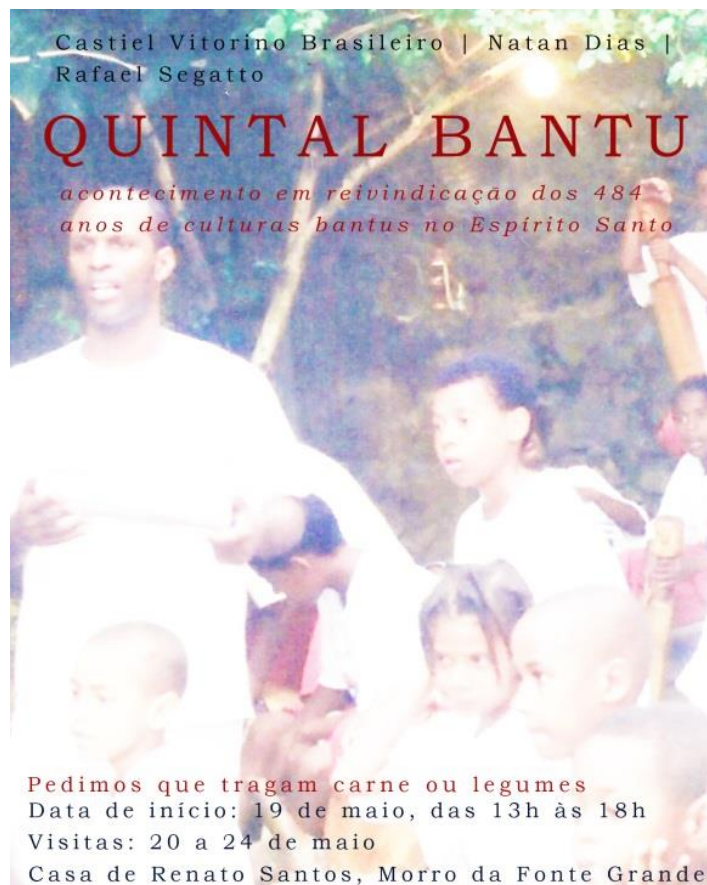


Figura 47. Cartaz do evento Quintal Bantu, 2019. Fonte: castielvitorinobrasileiro.com.



Figura 48 . Turma 1 do curso “Diásporas Macumbeiras”, 2019. Fonte: castielvitorinobrasileiro.com.



Figura 49. Turma 1 do curso “Diásporas Macumbeiras”, 2019. E Cartaz do Projeto Espiritualidade Travesti, Rio de Janeiro, 2020. Fonte: castielvitorinobrasileiro.com.

Sua indicação ao prêmio PIPA 2019 demonstra a potência de seu trabalho, mas também, do ciclo profissional necessário que é a relação artista/instituição/circuito artístico, na forma como é tomado conhecimento e reconhecimento por suas ações.

Outra artista que contribui para o panorama da desobediência epistêmica é Musa Mattiuzi. Em sua obra *Merci Beaucoup, Blanco!* (2012) ela impõe uma estética de difícil digestão para os acostumados com os padrões eurocêntricos. Trata de uma profunda relação do impacto do eurocentrismo em seu corpo e sua essência. Na *performance* (figura 50), a artista se desfaz em palavras e tinge seu corpo livre com uma dolorosa pigmentação branca em que denuncia a dor de sua pele. A paulistana relata por multimeios como sua trajetória de vida a forjou como artista *performer*, com bases na academia, em que a pesquisa e a escrita

tornam-se importantes aliados. Lecci (2018, p. 152) define a *performance* como uma “consciência acerca da violência racista física e psicológica ininterrupta dirigida a população negra”, em que possui símbolos de caráter pessoal da vida da artista, mas também de uma coletividade histórica.



Figura 50. Trecho da performance *Merci Beaucoup, Blanco*, 2013. Fonte: musamattiuzzi.wixsite.com.

Em perspectiva parecida com Castiel, Matiuzzi utiliza o discurso como elemento central de seu trabalho. O discurso munido de embasamento teórico atrelado ao depoimento pessoal de sua história de vida desmascara ou ao menos chama atenção aos traumas causados pela colonialidade em seu corpo, enquanto mulher negra, fora dos padrões de beleza estabelecidos. Assim como *Merci Beaucoup, Blanco!*, outros trabalhos da artista denotam tais elementos entre arte, vida e produção intelectual. Suas performances e participações em palestras, vídeos e eventos acadêmicos são suas principais formas de atuação no meio artístico com sua proposta descolonial.

Atualmente são muitas as interações que ocorrem pelo Brasil e no mundo entre artistas, intelectuais, instituições e coletivos que apresentam uma postura descolonial com grande impacto local e regional. Nota-se uma forte ligação das artistas com a academia, em que conseguem extrair o conhecimento de tal forma a questioná-los e aplicá-los em suas ações desobedientes, mas que também marcam uma percepção de seus traumas pessoais e históricos. A academia que mesmo pertencente a uma estrutura colonialista, possibilita discussões de fomentos quanto a essa condição. É também, uma das responsáveis por grandes mudanças significativas que tem ocorrido na história recente. O considerável acesso às Universidades nas últimas décadas de pessoas historicamente excluídas dela, tem permitido que novas e diferentes perspectivas e depoimentos descoloniais alcancem uma dimensão mais expressiva com a realidade.

Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso.

Paul Valéry, 1931.



Figura 51. Unidade Panamericana, Diego Rivera. 1940. Mural. 22 x 6m. City College de São Francisco, EUA. Fonte: diegorivera.org.

CAPÍTULO 3. ASPECTOS DA DESCOLONIALIDADE NOS NOVOS MUSEUS

O muralismo, manifestado em símbolos históricos e representações populares de Diego Rivera (figura 41), apresenta um importante panorama da arte pública latino-americana, que encontrou no México um contexto propício para se desenvolver e atrair a atenção das instituições, mesmo com contradições culturais e políticas. A Unidade Panamericana transmite uma figuração com uma estética popular, que ignora padrões eurocêntricos, apesar de representá-lo em outras perspectivas. Uma diferente e atualizada forma de comunicação e visão do lugar, como analisa Ramos (2012).

Em 1931, Paul Valéry descreve em um curto e emblemático texto, titulado “O problema dos museus”²⁰, sua percepção melancólica sobre o que vivenciou em uma visita ao Museu do Louvre. Poéticas e profundas expressões como “reduto de visões mortas”, “sozinhos com tanta arte”, “tornamo-nos superficiais”, “templo das mais nobres volúpias” e questionamentos sobre o sentido do museu, expressam um sentimento não tão distante do que os Novos Museus podem causar ao visitante fruidor que se experimenta questionar o contexto em que está inserido. Quantas vezes a formalidade institucional intimida e direciona o visitante a um determinado comportamento protocolar, que pouco permite uma interação mais humana com o museu enquanto arquitetura e difusor da Arte ou eventos permanentes e temporários?

Das ruas à instituição e do Louvre ao *Guggenheim*, existem séculos de história, que, enquanto um lado estabelece e protagoniza as nuances dessa história, o outro absorve em sínteses práticas os acúmulos dessa história, mantendo sua essência formal. A formalidade alcançada na arquitetura e na arte moderna configura em soluções que, apesar de inovadoras e terem se tornado bases para desenvolvimentos posteriores, são, em muitos casos equivocadas e necessitaram de revisões e reformulações pelo que se seguiu e na própria concepção contemporânea, como é consenso entre muitos dos autores da área, ao chegar ao momento atual. Da mesma forma, as crises que sucederam o modernismo na arte e na arquitetura, como aponta Belting (2006), estabeleceram complexos existentes ainda hoje e são marcados pelas divergências e pela necessidade de elucidaciones.

Como se pôde observar, os Novos Museus carregam em si características bem definidas sobre sua concepção formal e curatorial, determinante de um período histórico ainda em processo de formulação histórica, aqui abordado por contemporâneo. Essa linha recente da história em curso agrega em si os efeitos da globalização e do financeirismo

²⁰ VALÉRY, 2008. O título “Le problème des musées” designa uma coletânea de ensaios de Valéry, *Pièces sur l’Art*, lançada em 1931 e o último volume delas tendo aparecido apenas no final da década de 1950.

econômico e político em escala mundial, que também impacta a Arte. Diante dessas questões, os sintomas de uma arte muito discutida na transição entre o moderno, pós-moderno, supermodernidade, alta modernidade ou contemporaneidade, refletem como algo pouco nomeável, se considerar as diferentes concepções teóricas em curso.

Os Novos Museus, portanto, acumulam em si uma série de fatores constitutivos desde a origem museológica. Das elucidações sobre colonialidade do saber e da cultura, as resoluções institucionais, as crises do século XX, das evidências das suas heranças coloniais na academia Latino Americana, a sua apropriação pelos poderes econômicos corporativos, a denúncia de sua negação por experiências *undergrounds* e a volta ao ciclo do processo de institucionalização.

Dessa forma, acumulam-se aos poucos, denúncias de sua negação ou desobediências epistêmicas, em que diversos artistas e iniciativas ao redor do mundo apontam em suas diferentes linguagens, não só os Novos Museus, mas a Instituição Museu como mantenedora de privilégios de uma cultura hegemônica. Essa negação, muito atrelada aos estudos sobre colonialismo impulsionados na década de 70, emerge uma série de experimentações artísticas dentro e fora do sistema artístico, em museus tradicionais, nos Novos Museus e em museus alternativos, com conceitos em construção, cujas algumas já foram citadas.

Portanto, a museologia corporativa do século XXI tem sua representação nos Novos Museus, além das instituições tradicionais de grande renome mundial como o Louvre, O Metropolitano de Nova York, o Hermitage de São Petersburgo, o Museu Britânico, entre outros. Os Novos Museus, para além de uma concentração na Europa Ocidental, espalham-se por diferentes partes do mundo, ligados diretamente ou não às instituições tradicionais europeias. Essa difusão ligada a diferentes contextos políticos, culturais e econômicos promovem reações marcantes em suas localidades, que permitem desobediências em diferentes níveis em cada realidade.

3.1 QUÃO DESCOLONIAIS PODEM SER OS NOVOS MUSEUS?

Uma experiência que marca, não tão profundamente na estrutura colonialista do Novo Museu, mas que chama a atenção para seus aspectos formais característicos dessa modalidade, é o trabalho da artista Andrea Fraser, titulado *Little Frank and his Carp* (o pequeno Frank e sua capa, em referência ao arquiteto Frank Gehry), em 2001 no *Guggenheim Bilbao*. Seu trabalho baseia-se em uma *performance* cujo produto é um vídeo com seis

minutos de duração, comprado por grandes instituições posteriormente. Na *performance* não autorizada oficialmente pelo museu, em que o vídeo é filmado escondido, a artista faz uma interpretação cênica, satírica e sensual no que compõe uma crítica ao conteúdo auditivo do guia eletrônico do museu, que costuma ser comum nos Novos Museus. A forma como a arquitetura, bem como seu programa é desenvolvido e informado ao visitante, cria uma impressão ao que se pode especular uma relação “prestador de serviço / usufruidor de um produto”, que é a arte e a arquitetura para uma clientela.

Como é comum nesses casos, a partir da repercussão que o trabalho tem, ele passa a ser reconhecido pelas instituições, cujas interpretações e análises são livres, e até mesmo distorcidas da intenção da artista, em muitos casos. Aqui se tem um exemplo de um trabalho de uma artista que já desenvolveu uma trajetória em crítica institucional e possui autonomia para tratar do assunto. Como desenvolve Malone (2007), Fraser utiliza um recurso simples que é utilizar o próprio material da instituição para evidenciar a manipulação que alguns recursos institucionais fazem em criar e preparar as expectativas do público, dentro de um roteiro fechado, em que diminui interpretações pessoais mais profundas.

Em uma outra perspectiva, as Bienais de Arte na América Latina e na África carregam em si algum potencial de abrir discussões descoloniais na Instituição. Na América Latina destacam a Bienal Mercosul em sua 12ª edição, e a de São Paulo em sua 34ª edição; Na África a Dak'Art (Bienal de Dakar) em sua 14ª edição, carrega essas responsabilidades. São, portanto, importantes espaços de concentração de artistas, que podem, como ocorreram ao longo de suas edições, trazer questionamentos e desobediências a respeito de suas questões locais, historicamente influenciadas pela colonialidade do poder.

Apesar de alguns casos pontuais, é ligeiramente difícil encontrar trabalhos desobedientes com grandes impactos nos Novos Museus. Primeiro porque não é simples propor tais trabalhos de forma que seja admitida pela instituição ou reconhecida posteriormente. Segundo porque tais reconhecimentos nem sempre repercutem em nível de se tornarem acessíveis, e muitos deles tem acessos limitados por questões autorais.

Na América Latina e no Brasil segue a mesma limitação. Além de serem poucos os que se encaixam na modalidade de Novos Museus, seus programas museológicos possuem resistências para trabalhos que possam ser considerados descoloniais, e quando ocorre, o acesso nem sempre alcançam a abrangência necessária para serem devidamente documentadas e divulgadas. Grande parte deles são temáticos, o que limita a análise de um

programa artístico mais aprofundado. Quando se trata de um Novo Museu temático (fora do campo da arte) sua arquitetura acaba adquirindo um apelo maior do que o tema tratado, apesar de seu programa temático ser bem desenvolvido, discursivamente.

O MAC Niterói (anexo 1, nº3) tem seu acervo concentrado em uma coleção particular e seu programa envolve atividades diversificadas no campo da música, dança, leitura e artes visuais. Seus mais de vinte anos de história permite um histórico expositivo com trabalhos importantes do cenário artístico nacional. O Museu Oscar Niemeyer (anexo 1, nº8) que é considerado o maior da América Latina, possui um vasto acervo de mais de 7 mil obras de importantes nomes da Arte, o coloca na rota das grandes exposições nacionais. Tem um expressivo programa educativo com diferentes abordagens e sua plataforma online se destaca com um completo conteúdo sobre o museu.

O Museu Soumaia (anexo 1, nº44), apesar de um acervo fundamentalmente eurocêntrico, até mesmo quando se trata da história mexicana, consegue dispor todo seu conteúdo de forma gratuita com um notável trabalho educativo. O Biomuseo do Panamá (anexo 1, nº56), como o nome sugere, está direcionado a uma visão informativa e contemplativa da biodiversidade. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (anexo 1, nº64), cuja nova sede segue um enredo parecido com o Cais das Artes, já existe desde 1965, compondo um importante cenário para essa temática de museu no Brasil. Observa-se nele uma característica da qual a partir de uma transferência de sede, o lugar e a arquitetura enquanto agregadores de valor impõem-se como elementos centrais de uma nova mudança, que levará consigo uma centralização dos conteúdos que envolvem essa temática na cidade.

A partir dessa breve observação dos Novos Museus na América Latina, percebe-se uma tendência de eles adquirirem um importante destaque no circuito artístico - quando destinados à arte - que evidencia sua posição de privilégio no cenário da Arte por comporem não só de um importante espaço físico, mas de carregarem em sua estética um elemento de destaque e centralidade. Isso desenvolve uma contradição, em não haver uma melhor divisão de recursos e atividades pelos demais museus. Por outro lado, os menores museus conseguem ser mais acessíveis para artistas iniciantes, apesar de muitos estarem em situações precárias de manutenção.

A forma como o sistema artístico desenvolve uma órbita expressiva em volta dos Novos Museus de modo geral, despotencializa muitas possibilidades de intervenção. Eles podem até adotar medidas acessíveis em seus programas museológicos, mas dificilmente terão um caráter afrontoso à instituição. Por uma série de fatores como dependência profissional e econômica, os artistas tendem a se encaixar nos “moldes” da instituição, tendo

este feito como o ápice da carreira artística, na maioria dos casos. Fraser (2001) garantiu o sucesso crítico de seu trabalho devido também a sua já conhecida trajetória na crítica institucional, além de não ser um trabalho que partiu da instituição. Seria esse um ciclo contínuo em que não há saída para a profissão do artista? Vale ressaltar que o fato de que mesmo passando a fazer parte desse seleto circuito artístico, não impossibilita necessariamente o valor e impacto dos questionamentos que seus trabalhos possam fazer.

3.2 O NOVO MUSEU POR UMA ANÁLISE *SITE-SPECIFIC*

Os Novos Museus apresentam elementos de análise tanto em seus aspectos históricos que delimitaram suas estruturas colonialistas, quanto nas especificidades que adquirem e absorvem quanto ao lugar em que estão. Dessa forma, com o risco da redundância, cabe uma equiparação de suas dimensões espaciais tratadas nas concepções de *site-specificity*, com uma pretensão de encontrar sua densidade na concepção de *expessitude*, tratado por Barreto e Garbelotti (2008).

Esse exercício tem a difícil tarefa de distinguir o que ele é e o que ele não é, na sua dimensão espacial, ao que tange ao Cais das Artes e o Museu do Amanhã, que pode ser considerado como um padrão básico nesse tipo de projeto. Entendido suas características constitutivas, falta compreender seu alinhamento histórico, visto que existe uma relação indissociável entre a análise estética e a concepção formal da arquitetura dos Novos Museus. Em um raciocínio simplificado, há de se considerar que um projeto milimetricamente pensado e orquestrado para cumprir uma determinada função em um determinado lugar, aproxime-se ao conceito de *site-specific*, com todas as considerações já feitas até aqui.

Na arte contemporânea o lugar tem tomado uma dimensão para além dos limites do museu, em que podem ser vistos importantes feitos, inclusive com características descoloniais. Krauss (1979) indica esses ultralimites pelo distanciamento da “instituição museológica”, com certa renúncia do monumento enquanto concepção artística. Entretanto, esses lugares adquirem uma característica ímpar com a criação dos Novos Museus. São projetos criados ou recriados dentro de um espaço muito importante que é a cidade em meio a sua urbanidade e relações culturais desenvolvidas ao longo do tempo. Então se decide que para melhorar um determinado espaço de grande importância histórica da cidade é preciso da interferência do novo. O grande projeto pensado milimetricamente para aquele lugar, que apesar de intencionar boas relações em um longo prazo, muitas vezes ignora a essência do

espaço, em uma roupagem totalmente higienizadora e colonizadora.

O lugar, como aponta Mano (2003) possui uma condição no sítio que as discussões contemporâneas delimitaram e seguem a delimitar campos de ação entre arte e lugar. Ele afirma que

As transformações ocorridas desde então disseminaram a noção de *site-specific* e trouxeram o rompimento da relação formal estabelecida entre a ação artística e o lugar para o qual estava sendo projetada, facilitando o redescobrimto do tecido urbano e o surgimento de uma prática cultural mista. (MANO, 2003, p. 114).

Essas práticas culturais mistas tiveram grandes frutos na história recente da arte. No Brasil, nomes como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, entre alguns outros, consolidaram e retificaram uma identidade nacional em constante reformulação. Contudo, mesmo com certo distanciamento da instituição museológica, esse ciclo artístico institucional é retomado sem grandes dificuldades. Entre as experiências da história recente e as movimentações de um circuito artístico nacional de baixa profundidade ao considerar a Europa e os Estados Unidos, os atuais museus, sobretudo, os poucos Novos Museus, se colocam em centralidade ao mesmo tempo em que apresentam algumas desconexões do que se tem feito na instituição artística nacional.

Portanto, a análise dos Novos Museus estudados sugere também um esvaziamento de seu caráter artístico institucional. O Cais das Artes por não ser um museu concretizado, mas sim uma carcaça de um ideal frustrado, uma memória importuna. O Museu do Amanhã por agregar uma temática atípica da arte, uma espetacularização da arquitetura com um passado urbano questionável, bem como seu programa museológico.

Dessa forma, será tomado como base o método que Barreto (2007, p. 27-29) utiliza para refletir sobre *site-specificity* a partir de alguns de seus trabalhos artísticos. Seu método consiste em cinco etapas: 1) escolha do site: “prevê a escolha e o cercamento de uma situação a ser trabalhada”; 2) escuta e mapeamento: “visa investigar as especificidades do lugar ou situação escolhida”; 3) identificação de um problema: “busca-se cercar um aspecto de interesse pessoal e de possível relevância pública”; 4) construção da obra: projeto e realização; 5) fissuras: “momento pós-intervenção onde acontece a documentação e elaboração sobre o projeto, o método e suas fissuras”.

Com as devidas adaptações e especificações, já introduzido o conceito de expressitude de Barreto e Garbelotti (2008) e as considerações dos capítulos 1 e 2, foi desenvolvido o quadro 6 com a seguinte análise:

A expossitude dos Novos Museus.		
ETAPAS	CAIS DAS ARTES	MUSEU DO AMANHÃ
Escolha do site	Região nobre da cidade;	Região portuária degradada;
Escuta e mapeamento	Poética da baía, histórico da paisagem, baixo impacto urbano/humano;	Poética da baía, histórico urbano, alto impacto urbano/humano;
Identificação do problema	Entrada no circuito artístico nacional, obras paradas;	Olimpíadas Rio 2016, Porto Maravilha;
Construção da obra	Arquitetura peculiar, problemas de gestão;	Arquitetura peculiar, conclusão no prazo;
Fissuras	Inconcluso, perda do sentido inicial, novos sentidos.	Museu espetacular, grandes públicos, perda de sentido.

Quadro 6. A expossitude dos Novos Museus. Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Diferentemente de Barreto (2007) que utiliza seu método para um estudo pessoal de sua própria criação artística, o quadro 6 analisa os Novos Museus em uma questão atípica, que é o objeto enquanto fenômeno e o lugar enquanto fisicalidade interferida, em uma forte relação de mercantilização, mesmo que indireta, podendo ter sua intensidade variada de acordo com cada realidade. Portanto, é uma análise *site-specificity* que obtém resultados consideráveis. O lugar possui diferentes camadas de ordem política, social, econômica e geográfica. A expossitude dos Novos Museus no Brasil problematiza essas camadas e indicam seus efeitos através do contexto que marcam esses eventos em uma concepção pré e pós a construção do museu.

No Cais das Artes, a **escolha do site** parte de uma análise sobre os elementos constitutivos do lote e da paisagem, baseadas nas comodidades de um bairro nobre comercial e residencial, de fácil acesso metropolitano, enquanto no Museu do Amanhã, a escolha parte de uma análise macro de uma necessidade de revitalização da zona portuária tendo em perspectiva uma grande região urbana da cidade de valor histórico.

Sobre a **escuta e mapeamento**, o Cais das Artes estabelece uma poética majestosa que relaciona os principais elementos da paisagem natural e construída, expressando as características portuárias e seu papel com a história da região. A locação do lote não exigiu grandes transtornos de remoção, apenas a compra de alguns imóveis, sem impacto social significativo. O Museu do Amanhã carrega em si a marca das Olimpíadas de 2016, junto com sua urgência de ser concluído no prazo, mesmo que para isso, um iminente efeito de

Gentrificação Urbana²¹ tenha acontecido, além de uma delicada “higienização urbana”, causando impactos sociais significantes que envolvem o Projeto Porto Maravilha.

No que tange a **identificação do problema** o Cais das Artes esteve ligado a uma alta expectativa dos órgãos públicos em relação ao *status* construtivo e as repercussões positivas das tecnologias construtivas empregadas na obra. Até mesmo o meio artístico aguardava com anseio por sua conclusão, assim como significativa parcela da população. O fato de as obras não concluírem criaram o oposto das expectativas e a descrença popular de que um dia será finalizado. No Museu do Amanhã houve uma forte pressão para que fosse concluído a tempo das Olimpíadas de 2016. Com isso resultou também em táticas questionáveis para movimentação de recursos para sua construção e manutenção, como apontam Rezende (2017) e Freire (2019). O contexto de execução do Projeto Porto Maravilha o envolve em uma série de questões sociais graves e complexas, já dimensionado em diferentes estudos mais específicos.

Quanto à **construção da obra** ambos são marcados pela arquitetura, com a essência de seus arquitetos em poéticas com a história e a paisagem. No museu capixaba observa-se um modelo formal com traços da arquitetura brutalista²² em um jogo de volumes horizontalizados com uma preocupação estética para a paisagem da baía de Vitória. No museu carioca, seu traço é futurístico, inspirado nas bromélias do Jardim Botânico, que explora a plasticidade do aço e do concreto, criando uma perspectiva “surreal” sobre sua tecnologia construtiva. O entorno é elaborado para a apreciação da arquitetura e a paisagem da baía de Guanabara torna-se um plano de fundo propício, porém, pouco conectado com o museu.

Por fim, as **fissuras** geradas pelas obras são as que mais geram seu impacto sobre o lugar. Na obra de Paulo Mendes da Rocha a sua não conclusão estabelece todas as questões que são intrínsecas sobre ela. Seu abandono, a má gestão pública, o prejuízo aos cofres públicos e a sensação coletiva de insatisfação de não usufruir de um importante equipamento cultural para o estado. O sentimento positivo dá lugar ao oposto. Na obra de Santiago

²¹ “Tem-se por definição de Gentrificação o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, tornando inviável a permanência de antigos moradores que não consigam acompanhar com suas rendas o novo padrão de vida instituído no local cuja realidade foi alterada”. (GALHARDO, 2017, p. 17).

²² Para Moreira (2020), “apesar da falta de uma definição unânime que caracterize o que pode ser entendido como um desdobramento da arquitetura moderna, o termo “brutalismo” é utilizado de forma geral para denotar edifícios da época que têm um denominador comum: o uso aparente dos materiais construtivos, em especial o concreto”.

Calatrava, pelo contrário, a conclusão planejada corresponde e até mesmo supera as expectativas geradas. A região portuária, dentre outros equipamentos revitalizados, torna-se um vívido ponto de concentração de turistas e passeio, uma área modernizada que mostra uma nova face da cidade. O museu se perde na sua superficialidade visual, pela qual atrai seus milhares de turistas, que o confirma como um equipamento cultural bem-sucedido. As consequências sociais geradas no contexto do Porto Maravilha, como remoção de famílias e demolição de residências populares foram amenizadas, e efetivadas silenciosamente, na maioria dos casos, como aponta Oliveira (2016).

Do ponto de vista artístico institucional, nenhum dos museus permite experimentações formais em seus espaços pelo fato de um não estar pronto e o outro ter uma temática não artística. Entretanto, há poucos impedimentos para trabalhos alternativos ou desobedientes em seus espaços externos. Como é possível enxergar em algumas experiências, como a de Fraser (2001) existe muitas possibilidades de intervenção.

Com as devidas abordagens e diferentes táticas é possível fazer a análise do quadro 6 em qualquer Novo Museu. Cada um terá suas especificidades e possibilidades de aprofundamento. A análise depende de um conjunto de informações e uma pretensão metodológica, isso define as dimensões e as reverberações que podem ter. Podem ter resultados simples, moderados e mais complexos de acordo com o que se pretende da análise. Do Cais das Artes e do Museu do Amanhã se esperava uma complementação de informações que facilite a análise conjunta ao que foi observado ao longo dos capítulos anteriores.

Não se trata, portanto, de debruçar somente sobre aproximações teóricas. É trazer na sua estrutura em transição, dos quais os agentes promotores e afetados partem de uma conscientização mínima sobre os ganhos e as perdas, com contribuições de diferentes vertentes de pensamentos e práticas. Os questionamentos *site-specificity*, trouxeram para o campo da arte importantes contribuições sobre uma mudança de ótica da dimensão da concepção dos trabalhos em arte, dos feitos arquitetônicos e as condições do lugar. Sempre necessitarão, portanto, de complementos informativos nas camadas que compõe esse complexo sistema que se configura nas dimensões do objeto e do lugar.

3.3 O [NOVO] MUSEU DESCOLONIAL NA CONTEMPORANEIDADE: COMO É COMO PODERIA SER

“Palavras são, na minha não tão humilde opinião, nossa inesgotável fonte de magia. Capazes de ferir e de curar.”

J.K. Rowling, Harry Potter e as Relíquias da Morte, 2007.

Se o Novo Museu emerge como um modelo monopolista no sistema museológico mundial, na mesma intensidade suas críticas e estudos de diferentes âmbitos emergem. Os programas museológicos comumente empregados nesses museus explicitam sua concepção cultural institucionalizada, que já não cabe na multiplicidade de demandas contemporâneas, mas que busca atender a uma demanda básica de consumo cultural global, que é absorvida por grandes setores da sociedade. Entre o clássico, o etnográfico, o moderno e o contemporâneo, entre outros, esses “pedestais” da arte expressam uma velha e ainda imponente forma de categorizar e impor um padrão de arte ou instituição.

Quando se fala de descolonização da arte, se fala de outros olhares e ações. Olhares profundamente anticapitalísticos ou que ao menos tentam encontrar outras formas de ver, compreender e fazer uma arte que seja essencial na vida das pessoas. A partir daí, repensar e construir novas estratégias, dentro de tudo que já foi construído no campo prático e teórico.

O museu descolonial dificilmente será o Novo Museu. Provavelmente nem caiba dentro de paredes e galerias padronizadas. Os Novos Museus, apesar de suas estruturas, suas diferentes realidades e especificidades, permitem aberturas, mesmo que limitadas, para esses outros olhares e ações. O museu descolonial tem o compromisso de denunciar injustiças históricas e incluir aqueles que por maneiras institucionais, mas dificilmente alcançarão o museu, da forma que costuma ser descrito. Seja na coparticipação, seja na criação e na curadoria.

O artista, portanto, não da forma academicista como costuma ser concebido, trona-se - como já tem sido - um dos agentes fundamentais para tais mudanças. As capacidades de envolvimento com seu trabalho, pesquisa e imersão nas realidades são cruciais para outras práticas artísticas, como já foi mencionado em todo discurso de Lippard (2001). No entanto, a intencionalidade e a conscientização são dois elementos inseparáveis quando se trata de propostas artísticas desobedientes.

O Novo Museu, como os demais museus, precisa se reinventar, como aponta Montaner (2002). A multidisciplinaridade como prática comum, estabelece algumas das

relações possíveis entre museus. Desse modo, o autor reforça que o museu seja um “centro de diversidade e polêmica”, que seja capaz de tratar das questões locais da comunidade, independentemente das repercussões. É certo que existem naturalmente e necessariamente em termos museológicos, museus com características locais e outros centralizados ou globais. Entretanto, nos aspectos da descolonização, TODO museu tem um caráter específico ou amplo que precisa ser revisto. Até mesmo os Novos Museus que podem ser de temática clássica, moderna, contemporânea, mista, etnográfica, colonial, ambiental, entre tantas outras.

3.3.1 De novos olhares para novas trajetórias

As heranças coloniais que tanto dizem sobre a sociedade brasileira, definem não só sua estrutura, mas também despertam a reivindicação de muitas tentativas de mudanças. Talvez esteja claro o que é um Novo Museu: bonito, atraente, convidativo, um tanto intimidador, rigoroso nas normas. Uma beleza direcionada que atrai determinados públicos e que não se permite convidar a todos. Talvez já esteja claro também o que é uma proposta artística descolonial: desobediente, consciente, intencionalizada. Assim, talvez restem poucas dúvidas de como uma instituição museológica deveria se comportar diante das especificidades do lugar, mesmo diante de uma esfera cultural globalizada com múltiplas demandas.

Outra questão central é o fato de que os museus, bem como qualquer instituição ou iniciativa que se propõe movimentar a arte e a cultura, precisam estar atentos às urgências do campo sem desvincular do social. Em uma sociedade em que questões básicas de sobrevivência sempre foram pendentes e limitadas, falar de consumo de Arte pode soar em alguns aspectos, pouco relevante. Apesar de seu potencial, o consumo da Arte está historicamente ligado ao lirismo, ao que pode ser feito e discutido se todas as outras necessidades humanas estiverem bem. Apesar de sua produção emergir também de situações desafiadoras da vida humana. Assim é com várias outras ciências e habilidades humanas e não precisam ser colocadas em questão.

A arte contemporânea, mesmo que calcada em padrões institucionais eurocêntricos, obteve uma grande contribuição para a forma de enxergar o mundo atual pelos especialistas, geralmente contemplados por uma esfera social em que se é possível e cabível discutir Arte, entre tantos outros assuntos. Até mesmo a arte moderna que chegou a pairar pela ideia da

“utopia socialista” em suas vanguardas, como resultado de uma arte com função social em uma questão política, como aponta Argan, (2008,p. 324). Entretanto, a arte contemporânea transita e reconsidera diferentes vertentes do conhecimento, sejam eles de perspectivas eurocêntricas ou descolonizadoras, cujas consequências são mais localizadas para além do eixo europeu e norte-americano.

Com todos esses acúmulos históricos que permitem leituras mais localizadas, direcionar táticas são estratégias assertivas que têm sido aplicadas nas últimas décadas, sobretudo na América Latina. Ainda sobre a complexidade de como os Novos Museus deveriam ser, Lucy Lippard, ao direcionar seu olhar para outras realidades em “*donde estamos e donde drevíamos estar?*”, conclui com a seguinte contribuição:

Para influenciar a percepção, devemos projetar ideias e formas nas formas como as pessoas veem e agem em casa e em seus ambientes: em museus, parques e instituições educacionais. As ideias surgem a partir do diálogo, quando o olhar de uma pessoa se ilumina ao reconhecer a forma como a outra utiliza as imagens. A própria arte, como centelha desmaterializada, como ato de reconhecimento, pode se tornar um catalisador em todas as áreas da vida, uma vez separada do confinamento cultural da esfera do mercado. (LIPPARD, 2001, p.68, tradução nossa).²³

Muitos artistas, independentes de questões teóricas buscam essas respostas constantemente em suas atuações profissionais, ou na tentativa delas. Se é difícil para um artista alcançar a institucionalidade, o quão fácil é, por exemplo, para uma trabalhadora de baixa instrução, moradora do bairro Gamboa, no Rio de Janeiro, fazer uma visita ao Museu do Amanhã, que fica há cerca de 2 quilômetros de distância? Será que as barreiras são apenas a disposição de comprar o ingresso de R\$20,00 ou aguardar o dia da gratuidade?

O que faltaria para Museu do Amanhã, por exemplo, ter um maior diálogo na comunidade em que está inserido? Essa resposta é fácil de encontrar ao se analisar o contexto de sua implantação, que ao afetar cerca de 30 mil pessoas de comunidades do perímetro do Projeto Porto Maravilha, pouco diálogo e soluções coletivas foram propostas, como destaca Oliveira (2016). Entretanto, uma vez feito, o que mais se pode fazer? Com o fim do contrato previsto para 2026, grande parte do Projeto Porto Maravilha já está concluído, apesar de suas ineficiências. As famílias já foram removidas, a área foi “higienizada”, o número de turistas na região aumentou, o cartão postal ficou mais atrativo. O que falta? O que eles estão

²³ Con el fin de influir en la percepción, debemos proyectar ideas y formas sobre los modos de ver y actuar de la gente en su hogar y en sus entornos: en los museos, parques e instituciones educativas. Las ideas surgen del diálogo, cuando la mirada de una persona se ilumina al reconocer el modo en que otra utiliza las imágenes. El arte mismo, como chispa desmaterializada, como acto de reconocimiento, puede convertirse en un catalizador en todas las áreas de la vida una vez que se separa del confinamiento cultural de la esfera del mercado. (LIPPARD, 2001, p.68).

ensinando, guardando e perpetuando?

Existem muitas possibilidades para os Novos Museus depois de implantados. Desde o procedimento padrão de seus programas artísticos e curatoriais, a aberturas mais incisivas como costumam ocorrer em alguns casos. Muitos profissionais que entendem o papel da arte e do museu estão nesses espaços ou na rede institucional.

Diante dessas questões, a baixa presença de trabalhos artísticos desobedientes ou descoloniais em Novos Museus sugerem duas hipóteses: a) possuem maior dificuldade de integrarem às grandes instituições representadas pelos Novos Museus; b) é uma das diretrizes da opção descolonial não integrarem as grandes instituições representadas pelos Novos Museus.

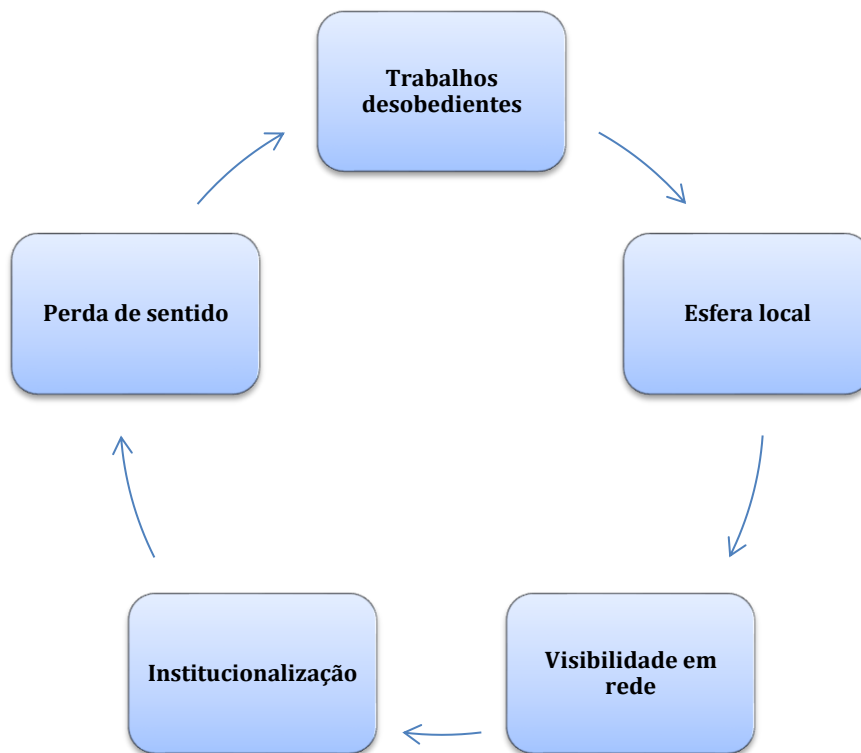
As conclusões dessa pesquisa apontam para as duas hipóteses. Pouco interessa a um artista desobediente fazer parte de algo que nega sua essência poética e sua própria existência, enquanto Ser carregado de história e traumas. Ao mesmo tempo, ocupar e denunciar faz parte dessa desobediência, cujo um dos principais objetivos é ser visto e refletido para o maior número de pessoas, sobretudo, apontar mudanças na instituição. Tais elementos levantam inúmeros questionamentos e problematizações, entretanto, permitem-se considerar aceitáveis e credíveis ambas as colocações.

3.3.2 Um ciclo necessário

É possível estabelecer um ciclo (quadro 7) pelo qual os **trabalhos desobedientes** seguem ao longo de seu processo de viabilidade e estabilidade enquanto um agregador de valor na luta descolonial. Primeiro ele alcança a **esfera local**, em que se forja a partir das materialidades e subjetividades do lugar em suas mais amplas dimensões. A partir do momento em que ele passa por um processo de reconhecimento local, passa a adquirir **visibilidade em rede** regional, nacional e até mesmo mundial, geralmente direcionado em nichos temáticos em campos de análise teórica e prática. A partir disso, ele chega à **institucionalização**, em que precisa se enquadrar, a depender de sua autonomia conquistada, nas regras institucionais. Isso lhe permite ampliar seus meios de exposição, tornando-se um trabalho/artista do circuito artístico.

Por fim, ele passa por um processo de **perda de sentido**, uma vez que distanciou de

sua essência inicial. Entretanto, o impacto que esse trabalho/artista deixa em pesquisas e experiências pessoais, adquire uma grandeza que o permite se reinventar e se recolocar através de posicionamentos e outros trabalhos na perspectiva descolonial. Se é que essa perda de sentido, que pode ter diferentes proporções foi o suficiente para perder sua relevância. Desse modo, torna-se o ciclo do trabalho descolonial, em níveis e proporções diferentes, uma realidade comum.



Quadro 7. Ciclo do trabalho descolonial. Produzido pelo autor.

Este ciclo é uma tentativa de síntese das teorias e estudos discutidos até então. Não é uma estrutura provada metodologicamente, mas permite ser aplicado, enquanto análise comparativa em experiências que se compreendem como descoloniais, na dimensão da figura do artista como indivíduo afetado pelo processo. Obviamente, permite uma série de interpretações e conclusões distintas, no entanto, direciona um modelo de análise, como é possível identificar em obras citadas nesta pesquisa, por exemplo. Por mais que alguns elementos sejam mais evidentes que outros. Pode também não ser aplicável a artistas de grande renome que em determinado momento optou pela descolonialidade.

Sem a institucionalização de trabalhos artísticos desobedientes, muitos trabalhos acadêmicos, como esta pesquisa, teria uma baixa capacidade de encontrar exemplos para as discussões teóricas. Portanto, um importante elemento das experiências desobedientes, são as

redes em que elas transitam e se compartilham. O avanço do alcance da internet na atualidade, permite que trabalhos ainda não institucionalizados ou fora do circuito artístico, sejam vistos e reconhecidos, mesmo que seu fim seja a institucionalização, o que não é nenhum problema grave, se ainda não existe uma forma que expressão artística em cadeia global que consiga se alternar à Instituição Arte.

Os movimentos comunitários, por outro lado, precisam minimamente permanecer comunitários, pois as grandes instituições em sua essência são aparentemente incapazes de causar as transformações críticas e sociais que a arte permite, quando se dispõe a dialogar com questões típicas e oriundas do território e dos anseios da comunidade. A localidade da arte descolonial e seus mediadores (artista, museu, instituição) está diretamente ligada às raízes, ancestralidades e traumas que circundam seus agentes.

Dessa forma, observar e analisar as possibilidades da descolonização na arte é reconhecer que se trata de um meio orgânico, em que as ações possuem a complexidade não só de suas pretensões, mas que imergem nas questões pessoais do Ser e de uma ordem coletiva construída e adaptada por séculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de Novo Museu na contemporaneidade, na perspectiva da herança colonial ou opção descolonial, possui alguns precedentes históricos que se articulam em diferentes linguagens. Fica evidente a densidade de informações e concepções sobre assuntos tão relevantes atualmente. Os três elementos estruturais da pesquisa - os Novos Museus, a questão colonial e os estudos de casos e análises das práticas descoloniais – são assuntos que desdobrariam facilmente em trabalhos individuais. Entretanto, ao fim da pesquisa, percebe-se a importância de conectá-los em um único trabalho, mesmo que tenha deixado algumas possibilidades de ramificações e recortes para estudos mais aprofundados futuramente. Talvez a principal conclusão seja que o trabalho não acaba aqui e que precisa de recortes mais aprofundados. Contudo, os principais questionamentos, ingenuamente feitos ao início desta dissertação conseguiram ser em suma respondidos. Como já comentado ao longo do trabalho, se trata de assuntos com altos níveis de complexidades e uma gama de estudos em curso.

Os avanços ultra marítimos do século XV em diante, cujo objetivo central foi a acumulação de riqueza, através da expansão e exploração de novos territórios, talvez não previsse que séculos depois se desenvolveriam a tal ponto de estabelecerem padrões tão estruturais sobre os seres com uma força dominante tão marcante em todo o planeta. O museu, que ao longo do tempo lhe foi atribuído uma função social-educativa virtuosa, não só absorveu como preservou uma estrutura colonial em favorecimento de uma hegemonia de poder. Agregando *status* de monumento e novas roupagens na essência da construção de um ideal de beleza como êxito estético, tão valorizado na arte clássica, fadado às concepções ingênuas de bem e mal, como desenvolve Scruton (2013).

Até chegar à década de 1990, a efervescência das discussões ao longo do século XX foi determinante para a crise, a suspeita, a crítica e a reinvenção do museu. Das vanguardas europeias à transição para período contemporâneo na arte, observa-se a construção de um museu padronizado e uma instituição cada vez mais formatada, em que novos meios de expressão da arte começavam a ganhar espaço. A partir de então, as experiências que anunciavam a ideia de um Novo Museu se davam em diferentes vertentes, sintomáticas aos contextos locais e temporais. A centralidade europeia se via em disputa com a necessidade norte americana de se projetar como “o novo centro da arte/cultura no mundo”, e do poder. Algo que ocorreu em partes, visto que a eurocentralidade nunca foi perdida, mas sim aprimorada e expandida.

Entre os conflitos e a busca de uma identidade nacional, o Brasil também buscou o seu espaço por uma identidade, que ainda hoje vê em seus mais reverenciados históricos, a herança de uma memorável arquitetura moderna, bem como significativas experimentações artísticas. Contudo, os rastros da colonialidade permanecem invictos na estrutura social, cultural, econômica e política.

Pós-moderno, supermoderno, alta modernidade, globalização, *site-specific*, colonialidade. São variadas nomenclaturas que buscam uma ideia central de toda essa diversidade de acontecimentos do final do século XX e início do século XXI. Surgem então as visibilidades daquilo que sempre esteve ocultado e suprimido, de muitas dessas e outras não tão conhecidas discussões teóricas. Novos olhares se abrem na academia e na prática artística. Novos interlocutores entendem que outras formas de ver e fazer são possíveis e necessárias. Não é mais preciso simplesmente aceitar as condições que estão colocadas há tanto tempo. O pensamento descolonial, que já não é tão recente, passa a fazer parte de uma quantidade maior de leitores e escritores nas mais diferentes linguagens. O caminho ganha novas aberturas e alguns obstáculos são superados.

No entanto, não se pode ignorar uma força que se estabeleceu como hegemônica há tanto tempo. Em uma velocidade muito maior, a colonialidade do poder impõe suas regras em um mundo que ainda tem muito a ser explorado. Na arte e na arquitetura alguns padrões ainda são sinônimos de acumulação e manutenção de poder. Os Novos Museus se espalham por todo o mundo. Na velha e imponente Europa, no poderoso e vasto Estados Unidos, nas grandes economias asiáticas, e por que não, nas velhas e novas colônias?

Cada região tem suas centralidades e objetivos. Expansão e reprodução de um modelo corporativo, modernização ou revitalização e atração de novos mercados. Entretanto, quem acessa a arte ainda são os mesmos, apesar das tentativas de sua democratização. Portanto, as mudanças resultantes das práticas descoloniais seguem em crescimento lento em uma concepção global. As forças sobre a paisagem, o espaço e o lugar não são controláveis para nenhum lado, mas o domínio ainda se concentra naqueles que sempre o tiveram.

Resta ao menos construir o que os Novos Museus e a Arte deveriam ser e representar em uma sociedade múltipla, com traumas e com anseios pela cura. Existe uma rede em parte consciente, outra parte nem tanto, que vem alavancando mudanças significativas na atualidade. O Museu talvez já não esteja no pedestal em que um dia foi colocado. As novas reivindicações da Arte enquanto elemento conjunto e orgânico com o lugar e a comunidade

extrapolam as paredes sensuais dos Novos Museus.

Dentre tanta diversificação, artistas, pesquisadores, entre outros, entendem que essa mudança de pensamento não pode simplesmente ser novamente silenciada. Expressões das mais diversas naturezas e motivações ocorrem por todo o globo. Alguns alcançam o sistema artístico, inspiram e mostram que é possível. Outras fazem mudanças no lugar e no espaço. A desobediência descolonial aparenta ser um caminho prático, na medida em que é descoberto. Seus métodos partem também das transformações e adaptações das técnicas burguesas, em constante formulação e adaptação.

Diante de tantas formas de operacionalização de um pensamento que reivindique perdas históricas, esta pesquisa optou em entender como, por que e por quais meios os Novos Museus se estabelecem como prioridade nos espaços em que são propostos. Algumas instituições têm mostrado sensibilidade e interesse em sua renovação. A arte institucionalizada, por mais problemática que seja, tem sua importância histórica e social. Afinal, o Novo, o velho e o tradicional precisam ser acessados e consumidos, para que enfim possam ser questionados, julgados e reinventados.

São muitos os caminhos que possibilitam uma construção social da arte mais próxima de uma ideia de sociedade coletiva, em que a arte não seja só um artigo de luxo para alguns e uma distração para outros. Muito menos que a arquitetura seja tão incrível e descartável para satisfazer apenas à contemplação momentânea, mas que de fato faça parte de uma construção dada a partir das necessidades do lugar e daqueles que habitam.

O contexto global do período de finalização dessa pesquisa, em que a Pandemia do Covid-19 assola a maior parte do mundo, coloca em xeque as ineficiências de certas estruturas hegemônicas. Ao campo da Arte, o desafio de se permanecer viável e conscientemente necessária, em uma sociedade que vê em seus momentos mais difíceis a essência do ser e a possibilidade de reflexão coletiva.

Fica, portanto, o desafio necessário de delimitar os estudos dessas temáticas, bem como ampliá-los. A interdisciplinaridade apontada por muitos agentes que transformam a realidade colonial, tem se mostrado como um caminho de grande potencial. Entrelaçar conhecimentos e suas formas de difusão na academia, nos setores públicos e privados, nas instituições ou em projetos comunitários, significa aglutinar força e potencialidades cujos resultados positivos são processuais e inestimáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Neuma. **Patriarcado, sociedade e patrimonialismo**. Em: Sociedade e Estado, vol. 15, nº 2, p. 302-330. Brasília, 2000.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. 3ª Edição - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares – Introdução à uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, Papirus, 1994 (tradução de Maria Lúcia Pereira de Non-lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992).
- BARRANHA, Helena; CRESPO, Nuno. **Museus, utopia e urbanidade**. MIDAS – Museus e estudos interdisciplinares, 2014. Disponível em: < <http://midas.revues.org/705>>.
- BARRETO, Jorge Menna; GARBELOTTI, Raquel. **Especificidade e (in)traduzibilidade**. In: Já! Emergências Contemporâneas, p. 119-128 / Organização: Orlando Maneschy e Ana Paula de Felicissimo de Camargo Lima. Belém: EDUFPA / Mirante – Território Móvel, 2008.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. **História: das cavernas ao terceiro milênio**. 4ª Edição - São Paulo: Moderna, 2016
- BRUNO, Joana Sarnet Cunha. **O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ: uma estratégia de promoção da imagem da cidade**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, V4, N.1/2. FAU, UFRJ, 2008.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política contemporânea**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURY, Marília Xavier. **Museologia e conhecimento, conhecimento museológico: uma perspectiva dentre muitas**. Revista Museologia & Interdisciplinalidade, vol. II, nº5, 2014.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, São Paulo: Armand Colin, 2013.
- EXPOMUS, Exposições, Museus, Projetos Culturais LTDA. **Plano Museológico**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2015.
- FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo. **A arquitetura do museu de arte: de arquivo a site-specific**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2015.

- FRASER, Andrea. **Como prover um serviço artístico: uma introdução**. Revista Carbono. Nº4, 1994. Vienna.
- FRIED, Michael. **Arte e objetividade**. In: Arte & Ensaios nº 9. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, v. 8, n. 4, p. 807-837, Porto Alegre, 2018.
- GALHARDO, L.C.G. **Abordagem e Aspectos de Reabilitação e Revitalização da Obra do Porto Maravilha**. Projeto de Graduação, Rio de Janeiro: UFRJ/Escola Politécnica, 2017.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Tradução de Plínio Dentzien Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Os Museus e a Cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005. 251 p.
- HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón [Espanha]: Trea, 2006.
- IBELINGS, Hans. **Supermodernismo: arquitetura en la era de la globalizacion**. Barcelona: G. Gili, c1998.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura do campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Em: Gávea, n.1. Rio de Janeiro: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, 1984.
- KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução de Jorge Menna Barreto. Em: Arte & Ensaios, nº17. p. 166-187. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes visuais/EBA. UFRJ, 2009.
- LECCI, Alice Lino. **O feminismo negro e o sentimento do sublime na performance Merci Beaucoup, Blanco!**. Em: ArteFilosofia, nº25, p. 148-168. Ouro Preto: Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP, 2018.
- LIPPARD, Lucy R. **Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar?** . p. 51-72. In: Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. 2001.
- LOTIERZO, Tatiana. **Racismo e pintura no Brasil: notas para uma discussão sobre cor, a partir da tela A Rendição de Cam**. Em: 19&20, vol. IX, nº2. Rio de Janeiro, 2014.
- MADERUELO, Javier. **Aquello que llamamos paisaje**. En: Revista FAROL. Ano 9, nº9. p. 23-30. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA, 2013.

_____. **El Espacio Raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura**. Mondadori, España, S. A. 1990.

MANO, Rubens. **A condição do lugar no Site**. Trecho adaptado da dissertação de mestrado intitulada “Intervalo Transitivo” – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MELLO, Paulo Cezar Barbosa. **Site Specificity na Arte Contemporânea: Inhotim**. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo.

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade, o lado mais obscuro da modernidade**. Tradução de Marco Oliveira. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.32, nº 94. P. 01-17. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), 2017a.

_____. **Desafios decoloniais hoje**. Tradução de Marcos de Jesus Oliveira. En: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (Orgs). Los desafios decoloniales de nuestros días: pensar em coletivo. 1ª edição. EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2014. Foz do Iguaçu: Epistemologias do Sul, PR, p. 12-32, 2017b.

_____. **Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpendo o museu de Fred Wilson**. Tradução de Simone N. Gonçalves e Gisele B. Ribeiro. In: Museologia & Interdisciplinaridade, vol.7, nº 13. P. 309-324. Brasília: Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UnB, 2018.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gilli S.A, 2003.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINACOTECA de São Paulo. **Grada Kilomba: desobediências poéticas**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social**. Pag. 73-118. Em: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). Epistemologias do sul. Coimbra: G.C. Gráfica de Coimbra, LDA 2009.

_____. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Pag. 117-142. En: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-Americanas, Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMOS, Julio. **Alegoria californiana**. Alea, v. 14, nº 2, p. 274-294, Rio de Janeiro, 2012.

RILEY, Terence. **Light Construction**. New York: Museum of Modern Art. Distributed by Harry N. Abrams, 1995.

RODRIGUES, Ana Paula Rosa. **As transformações do universo museal pelos paradigmas do conhecimento e o aprimoramento da sua função social a partir da Nova Museologia**. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política. Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2019.

SAAD, Silvério Syllas. **Os lugares e as arquiteturas para a arte contemporânea: os novos museus do século XXI**. Tese de doutorado à Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCRUTON, Roger. **Julgando a Beleza**. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

VALÉRY, P. **O Problema dos museus**. ARS (São Paulo), v. 6, n. 12, p. 31-34. Tradução de Sônia Salzstein, 2008.

SITES

AMARAL, João. **Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar**. Revista Eletrônica Iberoamérica Social, 2017. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>>. Acesso em: 25/06/2019

BARATTO, Romullo. **Em foco: Daniel Libeskind**. Archdaily, 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/766849/em-foco-daniel-libeskind?ad_source=search&ad_medium=search_result_all>. Acesso em 20/01/2020.

BENTO, Helena. **O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra**. Geledes, 2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada-doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra/>>. Acesso em 20/01/2020.

BRANT, Julia. **Características e diferenças de 12 estilos arquitetônicos**. Archdaily, 2020. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/898742/caracteristicas-e-diferencas-de-12-estilos-arquiteticosmas>>. Acesso em: 20/01/2020

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **O trauma é brasileiro**. O trauma é brasileiro, 2018. Disponível em: <<https://otraumaembrasileiro.blogspot.com/>>. Acesso em: 20/04/2010

FRANCO, José Tomás. **Museu Kunsthaus Graz produz a energia que consome através de painéis solares em sua cobertura**. Archdaily, 2013. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-132249/museu-kunsthhaus-graz-produz-a-energia-que-consome-atraves-de-paineis-solares-em-sua-cobertura>>. Acesso em 20/01/2020

LITTLE Frank and His Carp. Produção de Andrea Fraser. Bilbao, 2001. (6 min) Disponível em <<https://www.dailymotion.com/video/x31yszb>>. Acesso em 18/08/2019.

FERNANDES, Gilca. **Cais das Artes / Paulo Mendes da Rocha + METRO**. Archdaily, 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-16341/cais-das-artes-paulo-mendes-da-rocha-mais-metro?ad_medium=gallery>. Acesso em 18/02/2020

FREIRE, Quintino Gomes. **Sem verbas Museu de Arte do Rio, Cidade das Artes e Museu do Amanhã podem fechar**. Diário do Rio, 2019. Disponível em: <<https://diariodorio.com/sem-verbas-museu-de-arte-do-rio-cidade-das-artes-e-museu-do-amanha-podem-fechar/>>. Acesso em: 25/06/2019.

GUIMARÃES, Thiago. **Paulo Mendes da Rocha Mostra que obras do Cais das Artes estão em ritmo acelerado**. Governo do Estado do Espírito Santo, 2010. Disponível em: <<https://www.es.gov.br/Noticia/paulo-mendes-da-rocha-mostra-que-obras-do-cai8>>. Acesso em 20/09/2019

HERÁCLITO, Ayrson. **O Sacudimento from the Maison des Esclaves em Gorée by Ayrson Heraclito**. 2017. (08m46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IGYBv8QrJIA&t=4s>>. Acesso em: 25/06/2019.

_____. **Ayrson Heraclito > Os Shakings: O encontro das margens do Atlântico / O Sacudimento: uma reunião das Margens Atlânticas**. Inresidence, 2015. Disponível em: <https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc_videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/>. Acesso em: 25/06/2019.

LIMA, Juliana Domingos. **O que é o ‘efeito Bilbao’. E qual seu impacto sobre uma cidade**. Nexo Jornal, 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/10/09/O-que-%C3%A9-o-%E2%80%98efeito-Bilbao%E2%80%99.-E-qual-seu-impacto-sobre-uma-cidade>>. Acesso em: 25/06/2019

LYNCH, Patrick. **Em foco: Zaha Hadid**. Archdaily, 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-149776/feliz-aniversario-zaha-hadid?ad_source=search&ad_medium=search_result_all>. Acesso em 20/01/2020.

MAD Architects. **Museu de Arte e Cidade Ordos/MAD Architects**. Archdaily, 2012. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/211597/ordos-art-city-museum-mad-architects>>. Acesso em 20/01/2020

MALONE, Meredith. **Spotlight Essay: Andrea Fraser**. Kemper Art Museum, 2007. Disponível em: <<https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11287>>. Acesso em 18/02/2020

MDHSLIBRARYDEPT. **Return of the Whipping Post: Mining the Museum**. Maryland Historical Society, 2013. Disponível em: <<http://www.mdhs.org/underbelly/2013/10/10/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>>. Acesso em 20/09/2019

MORAES, Susanna. **7 obras de arquitetura que mostram as diferenças do brutalismo no Brasil**. Archdaily, 2020. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/933749/7-obras-de-arquitetura-que-mostram-as-diferencas-do-brutalismo-no-brasil>>. Acesso em 20/03/2020

OH, Eric. **Em foco: Santiago Calatrava**. Archdaily, 2017. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/624620/em-foco-santiago-calatrava>>. Acesso em 20/01/2020.

OLIVEIRA, Aercio. **Porto Maravilha: as transformações urbanas na região portuária do Rio**. FASE, 2016. Disponível em: <<https://fase.org.br/pt/informe-se/artigos/porto-maravilha-as-transformacoes-urbanas-na-regiao-portuaria/>>. Acesso em 20/01/2020.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Porto Maravilha**. Porto Maravilha, 2020. Disponível em: <<https://www.ademi.org.br/IMG/pdf/doc-876.pdf>>. Acesso em 20/09/2019

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO – SECPAR SECRETARIA ESPECIAL DE CONCESSÕES E PARCERIA PÚBLICO PRIVADA. **Contrato de Gestão CDURP N°001 de 2015**. IDG, 2015. Disponível em: <<https://www.idg.org.br/sites/default/files/documentos/Contrato-de-Gestao-Museu-do-Amanha.pdf>>. Acesso em 20/09/2019

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Projeto Porto Maravilha**. ADEMI, 2009. Disponível em: <http://www.portomaravilha.com.br/conteudo/portomaravilha/2020portomaravilha.pdf?_t=1585679460>. Acesso em 20/09/2019

PERMUY, Pedro. **Cais das Artes deve ficar pronto em 2020 custando R\$100 milhões a mais**. A Gazeta, 2018. Disponível em: <<https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/cais-das-artes-deve-ficar-pronto-em-2020-custando-r-100-milhoes-a-mais-0718>>. Acesso em 20/09/2019

Rezende, Constança. **Dinheiro de obra em favela no Rio foi para Museu do Amanhã**. Notícias Uol, 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2017/04/26/dinheiro-de-obra-em-favela-foi-para-museu-do-amanha.htm>>. Acesso em: 25/06/2019.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso. **Museu do Amanhã ou o esqueleto-cyborg de um crocodilo gigante com duas bocas?**. Vitruvius, 2015. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/16.185/5867>>. Acesso em 20/10/2019

SABOYA, Renato. **Operações urbanas consorciadas – uma introdução**. Urbanidades. 04/08/2008. Disponível em: <<https://urbanidades.arq.br/2008/08/04/operacoes-urbanas-consorciadas-uma-introducao/>>. Acesso em 20/01/2020.

STOTT, Rory. **Em foco: Renzo Piano**. Archdaily, 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-140854/feliz-aniversario-renzo-piano?ad_source=search&ad_medium=search_result_all>. Acesso em 20/01/2020.

VETORIM, Larissa. **Cais das Artes: desenhos de Paulo Mendes da Rocha Mostra começam a se concretizar**. Governo do Estado do Espírito Santo, 2010. Disponível em: <<https://secult.es.gov.br/cais-das-artes-desenhos-de-paulo-mendes-da-ro>>. Acesso em 20/09/2019

VISITE chez Paulo Mendes da Rocha. Produção de Helena Guerra. Vitória, 2011. (7:30min) Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RKRTMhg1Yeo&t=58s>>. Acesso em 18/08/2019.

SITES DE MUSEUS CONSULTADOS

Akron Art Museum: <https://akronartmuseum.org/>

Art Gallery of Alberta: <https://www.youraga.ca/>

ArtScience Museum : <https://www.marinabaysands.com/museum.html>

Astrup Fearnley Museum Of Modern Art: <https://www.afmuseet.no/en>

Australian Centre for Contemporary Art: <https://acca.melbourne/>

Biomuseo do Panamá: <https://www.biomuseopanama.org/es>

Broad Contemporary Art Museum: <https://www.thebroad.org/>

Cafa Art Museum: <https://www.cafamuseum.org/en>

Contemporary Jewish Museum: <https://www.thecim.org/>

Denver Art Museum: <https://denverartmuseum.org/>

Design Museum Holon: <http://www.dmh.org.il/>

Dongdaemun Design Plaza: <http://www.ddp.or.kr/main>

Eli & Edythe Broad Art Museum: <https://broadmuseum.msu.edu/>

El Museu de les Ciències Príncepe Felipe: <https://www.cac.es/en/museu-de-les-ciencies/museu-de-les-ciencies/descubre-el-museu.html>

Fundação Cartier: <https://www.fondationcartier.com/en/?locale=en>

Groninger Museum: <https://www.groningermuseum.nl/>

Guangdong Museum: <http://www.gdmuseum.com/engdmu/>

Guangzhou Opera House: <http://www.gzdiy.org/>

Guggenheim de Bilbao: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

Himalayan Art Museum: <http://www.himalayasart.cn/en/>

Hunter Museum of American Art: <https://www.huntermuseum.org/>

Ian Potter Center: <https://www.ngv.vic.gov.au/>

Institute of Contemporary Art: <https://www.ica.art/>

Kiasma Museum Of Contemporary Art: <https://kiasma.fi/en/>

Kunsthauus Graz: <https://www.museum-joanneum.at/en/kunsthauus-graz>

La Cité du Vin: <https://www.laciteduvin.com/fr>

Lanyang Museu: <http://www.lym.gov.tw/en/>

Lentos Kunstmuseum: <https://www.lentos.at/html/en/>

Louvre Abu Dhabi: <https://www.louvreabudhabi.ae/>

MAXXI – National Museum of the 21st Century Arts: <https://www.maxxi.art/en/chi-siamo/>

Milwaukee Art Museum: <https://mam.org/>

Mint Museum Uptown: <https://mintmuseum.org/>

Modern Art Museum of Fort Worth: <https://www.themodern.org/>

MuCEM: <https://www.mucem.org/>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: <https://conectadosconlamemoria.cl/>

Museo Soumaya: <http://www.museosoumaya.org/>

Museu Brasileiro da Escultura: <https://www.mube.space/>

Museu de Arte Contemporânea de Niterói: <http://culturanageroi.com.br/macniteroi/>
Museu da Imagem e do Som RJ: <https://www.mis.rj.gov.br/>
Museu de Arte de São Paulo: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>
Museu do Amanhã: <https://museudoamanha.org.br/>
Museum of Liverpool: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/museum-of-liverpool>
Museu Nacional de Arte de Osaka: <http://www.nmao.go.jp/en/>
Museu Oscar Niemeyer (MON): <https://museuoscarniemeyer.org.br/home>
National Museum of Qatar: <https://www.nmoq.org.qa/>
Ningbo Museum: <http://www.nbmuseum.cn/>
Oct Design Museum: <https://designmuseum.org/>
Phaeno Museum: <https://www.phaeno.de/>
Royal Ontario Museum: <https://www.rom.on.ca/en>
Salvador Dali Museum: <https://thedali.org/>
San Francisco Museum of Modern Art: <https://www.sfmoma.org/museumfromhome/>
Stedelijk Museum: <https://www.stedelijk.nl/en>
Taubman Museum Of Art: <https://www.taubmanmuseum.org/>
The Museum of the Future: <https://www.museumofthefuture.ae/>
Tianjin Museum: <https://www.tjbwg.com/cn/Index.aspx>
Van Abbemuseum: <https://vanabbemuseum.nl/>
Walker Art Center: <https://walkerart.org/>
Young Memorial Museum: <https://deyoung.famsf.org/>
Zeitz Museum of Contemporary Art Africa: <https://zeitzmocaa.museum/>
Zentrum Paul Klee: <https://www.zpk.org/>

SITES DE ARTISTAS CONSULTADOS

Ayrson Heráclito: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com/>
Castiel Vitorino Brasileiro: <https://castielvitorinobrasileiro.com/>
Diego Rivera: <https://www.diegorivera.org/>
Grada Kilomba: <https://gradakilomba.com/>
Musa Mattiuzzi: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>

ANEXO I

Anexo 1. Levantamento de Novos Museus, de 1994 a 2020 (data de inauguração). Total: 65

Data	Número/Nome	Cidade/ país	Autoria	Destques	Vista
1994	1.Foundation Cartier	Paris/França 1/1	Jean Nouvel 1	Arquitetura Clean, vidro	
1995	2.Museu Brasileiro da Escultura	São Paulo/Brasil 1/1	Paulo Mendes da Rocha 1	Arquitetura moderna, concreto aparente	
1996	3.Museu de Arte Contemporânea de Niterói	Niterói/Brasil 2/2	Oscar Niemayer 1	Arquitetura moderna, plasticidade	
1997	4.Guggenheim Bilbao	Bilbao/Espanha 1/2	Frank Ghery 1	Desconstrutivismo, titanium	
1998	5.Kiasma Museum Of Contemporary Art	Helsinki/Finlândia 1/3	Steven Holl 1	Volume, materiais diversos	
2000	6.El Museu de les Ciències Príncipe Felipe	Valência/Espanha 2/4	Santiago Calatrava 1	Excentricidade, plasticidade	
2001	7.Milwaukee Art Museum	Milwaukee-EUA 1	Santiago Calatrava 2	Excentricidade, plasticidade	








2002	8. Museu Oscar Niemeyer (MON)	Curitiba/Brasil 3/3	Oscar Niemeyer 2	Anexo, Plasticidade	
2002	9. Modern Art Museum of Fort Worth	Texas/EUA 2	Tadao Ando 1	Formalidade, vidro	
2002	10. Australian Centre for Contemporary Art	Australia 1	Wood/Marsh Pty Ltd Architecture 1	Materiais diversos	
2003	11. Van Abbemuseum	Eindhoven/Ho landa 1/5	Abel Cahen 1	Volume, materiais diversos	
2003	12. Kunsthaus Graz	Graz/Austria 1/6	Peter Cook 1	Excentricidade	
2003	13. Lentos Kunstmuseum	Linz/Austria 2/7	Weber Hoffer Partner AG 1	Formalismo, vidro	
2004	14. Museu Nacional de Arte de Osaka	Osaka/Japão 1	Cesar Pelli 1	Estrutura metálica	
2004	15. Tianjin Museum	Tianjin/China 1	Shin Takamatsu Arch 1	Plasticidade	

2005	16.Phaeno Museum	Wolfsburg/Ale manha 1/8	Zaha Hadid Architects 1	Plasticidade	
2005	17.Zentrum Paul Klee	Berna/Suiça 1/9	Renzo Piano 1	Plasticidade	
2005	18.Hunter Museum of American Art	Chattanooga/E UA 3	Stout Randall 1	Formas geométricas, vidro	
2005	19.Walker Art Center	Minnesota/EU A 4	Herzog & de Meuron/Hamme 1, Green and Abrahamson 1	Volume, materiais diversos	
2005	20.MH Young Memorial Museum	San Francisco- EUA 5	Herzog e De Meuron 2	Volume, materiais diversos	
2006	21.Denver Museum	Denver/EUA 6	Daniel Libeskind 1	Formas geométricas	
2006	22.Institute of Contemporary Art	Boston/EUA 7	Diller Scofidio + Renfro 1	Volume, vidro	
2007	23.Akron Museum	Akron/EUA 8	Coop Himmelb 1	Anexo, desconstrutivis mo, vidro	

2007	24.Royal Ontario Museum	Toronto/Canada	Daniel Libeskind 2	Anexo, desconstrutivismo, materiais diversos	
2008	25.Teubman Museum Of Art	Roanoke/EUA	Stout Randall 1	Desconstrutivismo, materiais diversos	
2008	26.Broad Contemporary Art Museum	Los Angeles/EUA	Renzo Piano 2	Volume, materiais diversos	
2008	27.Salvador Dali Museum	St. Petersburg /EUA	HOK 1	Volume, desconstrutivismo, vidro	
2008	28.Contemporary Jewish Museum	São Francisco/EUA	Daniel Libeskind 3	Anexo, formas geométricas, desconstrutivismo, vidro, high tech	
2008	29.Cafa Art Museum	Pequim/China	Arata Isosaki 1	Volume, materiais diversos	
2008	30.Ningbo Museum	Ningbo/China	Wang Shu 1	Volume, materiais diversos	
2010	31.Museo de la Memoria y los Derechos Humanos	Santiago/Chile	Mario Figueiroa 1	Volume, materiais diversos	

2010	32. MAXXI – National Museum of the 21 st Century Arts	Roma/Itália 1/10	Zaha Hadid Architects 2	Plasticidade, volumes	
2010	33. Groninger Museum	Groninger/Holanda 2/11	Coop Himmelblau 2	Desconstrutivismo, materiais diversos	
2010	34. Stedelijk Museum	Amsterdã-Holanda 3/12	Bentham Crouwel 1	Volume	
2010	35. Mint Museum Uptown	Cherlotte/EUA 13	Machado and Silveti Associates 1	Volume, materiais diversos	
2010	36. Art Gallery of Alberta	Edmonton/Canada 2	Stout Randall 1	Desconstrutivismo, materiais diversos	
2010	37. Guangzhou Opera House	Guangzhou/China 5	Zaha Hadid Architects 3	Volume, materiais diversos, high tech	
2010	38. Nanjing Performing Arts Center	Nanjing/China 6	Preston Cohen 1	Formas geométricas, vidro	

2010	39.The Taiyuan Museum of Art	Taiyuan/China 7	Preston Cohen 2	Scott	Desconstrutivi smo, materiais diversos	
2010	40.Guangdong Museum	Guangzhou/Ch ina 8	Rocco Arquitetos 1	Projeto	Volume, materiais diversos	
2010	41.Lanyang Museu	Yilan County/Taiwa n 1	Kris Yao/Artech Architects 1		Formas geométricas, materiais diversos	
2010	42.Design Museum Holon	Holon/Israel 1	Ron Arad 1		Plasticidade, materiais diversos	
2010	43.Ian Potter Center	Melbourne/Au strália 2	Lab Architecture Studio 1		Volume, materiais diversos	
2011	44.Museo Soumaya	Ciudad de México/Mexic o 1/5	Fernando Romero 1		Volume, plasticidade	
2011	45.Ordos Museum	Ordos/China 4	Mad 1	Architects	Volume, materiais diversos, high tech	
2011	46.Museum of Liverpool	Liverpool/Ingl aterra 1/13	3XN 1		Formas geométricas, materiais diversos	

2011	47.ArtScience Museum	Singapura 1	<u>Moshe Safdie</u>	Plasticidade, desconstrutivismo	
2011	48.Oct Design Museum	Shenzhen/China 9	Estúdio Pei Zhu 1	Plasticidade, volume	
2012	49.Astrup Fearnley Museum Of Modern Art	Oslo/Noruega 1/14	Renzo Piano 3	Formalidade, materiais diversos	
2012	50.Eli & Edythe Broad Art Museum	East Lansing/EUA 14	Zaha Hadid Architects 4	Formas geométricas, high tech	
2013	51.MuCEM	Marseille/França 2/15	Rudy Ricciotti 1	Anexo, volume, materiais diversos	
2013	52.China Wood Sculpture Museu	Harbin/China 10	MAD Architects 2	Plasticidade, high tech	
2013	53.Sifang Art Museum	Najing/China 11	Steven Holl Architects 1	Formas geométricas, volume	

2013	54.Himalaya Art Museum	Shangai/China 12	Arata Isozaki 1	Volume, materiais diversos	
2014	55.Dongdaemun Design Plaza	Seul/Coreia do Sul 1	Zaha Hadid Architects 5	Materiais diversos, high tech	
2014	56.Biomuseo	Panamá 1/6	Frank Gehry	Volumes, materiais diversos	
2015	57.Museu do Amanhã	Rio de Janeiro/ Brasil 4/7	Santiago Calatrava 3	Formas geométricas, estrutura metálica	
2016	58.San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)	San Francisco/EU A 15	Snøhetta 1	Anexo, volume, materiais diversos	
2016	59.La Cité du Vin	Bordeaux/França 3/16	XTU Architects 1	Materiais diversos, high tech	
2017	60.Louvre Abu Dhabi	Abu Dhabi/EAU 1	Jean Nouvel 2	Materiais diversos, high tech	

2017	61. Zeitz Museum of Contemporary Art Africa	Cidade do Cabo, África do Sul 1	Heatherwick Studio 1	Anexo, volume, materiais diversos	
2019	62. National Museum of Qatar	Doha/Qatar 1	Jean Nouvel 3	Formas geométrica, materiais diversos	
2020	63. The Museum of the Future	Dubai/EAU 2	Killa Design 1	Formas geométrica, high tech	
2009- em obras	64. MIS RJ	Rio de Janeiro/Brasil 3/8	Diller Scofidio + Renfo 3	Inacabado, formas geométricas	
2010- em obras	65. Cais das Artes	Vitória/Brasil 4/9	Paulo Mendes da Rocha 2	Concreto aparente, formalidade	
Fonte das informações e imagens: Sites oficiais dos museus. Em janeiro de 2020.					