

INTERFACES DO ESPAÇO NA ARQUITETURA E NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O MUSEU EM DEBATE

Robson Xavier da Costa
DAV/UFPB – GPAEAV/UFPB – PPGAU/UFRN

Resumo

Este artigo compreende uma análise teórica sobre a relação entre arquitetura e arte contemporânea, a partir da comparação entre o MoMA, o Guggenheim em Nova York e o Guggenheim em Bilbao. Objetivamos discutir a hegemonia do Cubo Branco como espaço expositivo privilegiado para a arte moderna e sua lenta, porém contínua, substituição por espaços diferenciados para exposições de arte contemporânea.

Palavras-chave

Arte contemporânea; arquitetura contemporânea; museu; espaço expositivo.

Abstract

This paper comprehends a theoretical analysis about the relationship between architecture and contemporary art, from the comparison between the MoMA, the Guggenheim in New York, and the Guggenheim in Bilbao. Our purpose is to discuss the hegemony of the White Cube as a privileged space for exhibition of the modern art and its slow, but continuous, replacement por differentiated spaces for exhibitions of contemporary art.

Key Words

Contemporary art; contemporary architecture; museum; exhibition space.

RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE CONTEMPORÂNEA

O sentido do objeto nasce *no* e *do* espaço público, instituindo uma interdependência notável entre o objeto e o lugar. O próprio conceito de “instalação” que temos hoje parte do pressuposto dessa relação necessária entre o acontecimento formal propriamente dito e o lugar de sua apresentação. (CANOGLIA, 2005, p. 65)

As relações entre espaços arquitetônicos construídos, museus, galerias e instituições culturais (espaços projetados ou adaptados para abrigar as artes visuais) e a arte contemporânea, baseadas nos projetos de artistas e curadores para ocupar diferentes espaços com uma mesma produção contemporânea tem sido objeto de inúmeros questionamentos. Mudanças ocorridas na concepção do conceito de arte do modernismo para a contemporaneidade e as novas formas de manifestação da arte contemporânea, como o *site specific*, *performance*, instalação, *in situ*, intervenção, vídeo instalações, estabeleceram necessidades

específicas para a criação de espaços arquitetônicos e/ou sua adaptação, para abrigar ou dialogar com a efemeridade da produção visual atual.

A discussão sobre a relação entre lugares e espaços é fundamental para a compreensão da arte contemporânea. Essa discussão surge a partir do questionamento das bases estipuladas como ideais para a expografia moderna, é uma confrontação institucional questionando normas e formas de apresentação das artes visuais. O espaço para exposição no modernismo resumia-se ao museu e/ou a galeria. Era a exaltação do cubo branco, estrutura espacial considerada ideal para abrigar a produção visual do século XX, que se viu abalada em sua hegemonia pelas experimentações conceituais propostas pelos artistas contemporâneos, a partir das novas formas de lidar com a poética artística. Experiências como a *Land Art*, a *Body Art*, as intervenções, a arte conceitual, a arte povera e o uso das novas tecnologias, sobretudo o computador e os meios projetivos moldaram novas exigências para o espaço expositivo.

A própria estrutura do objeto artístico foi colocada em xeque, a partir da ampliação das bases estruturais bidimensionais e tridimensionais em evidência até o advento da arte moderna, substituídas pela inter-relação entre essas bases ou até mesmo a concepção de novos espaços. Por meio do hibridismo, da miscigenação e da metamorfose a arte atual rebate os cânones modernos para exposição das linguagens tradicionais (pintura, desenho, gravura, escultura) para construir novas linguagens em transição permanente (intervenção, arte/processo, uso dos equipamentos eletrônicos, hologramas, bioart, webart, livros de artista), as novas vanguardas são protagonistas da conquista de novos espaços, lugares de e para arte, abertos, relacionais e interdependentes. Nunca em nem um momento da história da arquitetura e da arte, o diálogo entre essas duas áreas de conhecimento foi tão conflituoso.

A cidade passou a ser o palco privilegiado para a divulgação em larga escala da produção artística contemporânea. As novas experiências como as projeções holográficas sobre obras de arquitetura e a arte ambiental, reinventaram a relação entre o artista, sua produção, o público e a urbe. Ao adentrar na trama do ambiente urbano das grandes metrópoles, a arte contemporânea ampliou suas relações com os espaços arquitetônicos,

mantendo como possibilidade o uso dos espaços tradicionais (museus e galerias) e absorvendo todas as variações permitidas pela estrutura da teia relacional do emaranhado urbano.

Uma das questões prementes é a nova relação entre o público e a produção visual contemporânea. Até a arte moderna o público era o espectador, o apreciador, aquele que visitava um espaço expositivo para ver obras, ler imagens; com o advento da arte contemporânea, nem obra, nem objeto são conceitos que possam abarcar a experimentação peculiar a sua produção, o público passou de observador a participe da construção visual e sinestésica da arte. São inúmeros os exemplos dessa inter-relação entre público e produção visual contemporânea, os objetos relacionais da Lygia Clark, os parangolés e os penetráveis de Hélio Oiticica, a arte cinética de Rafael Soto, as intervenções urbanas e empacotamentos de Christo, são exemplos concretos dessa nova forma de relação.

No final do século XX e início do XXI o setor museal em todo o mundo, foi beneficiado com a criação de leis específicas de regulamentação, com transformações nas instituições oficiais, como museus e pinacotecas, ganhando destaque nas políticas públicas e na iniciativa privada. A própria concepção de museu tem sido repensada, e aproxima-se, cada vez mais, da noção de espaço de relacionamento social e comunitário, e tem se configurado como Centro Cultural.

Para além dos museus o espaço da cidade tem se mostrado como uma possibilidade de intervenção para as produções artísticas, que ampliam suas relações para fora dos muros dessas instituições culturais levando a um permanente estado de reflexão, crítica e análise sobre o diálogo da arte com o espaço.

Já não há um regime estático da arte que aposte em lugares específicos, e sim em outras experiências espaço-temporais; em sintonia, aliás, com a vida cotidiana, com o curso do nosso *cronos*. Não é só o território do museu, como quase exclusivo *container* de obras e trabalhos de arte, o que garante a vida da arte contemporânea. Fruto dessa desterritorialização, as relações da arte mutiplicam-se por meio de vinculações: arte/cidade, arte/natureza, arte/vida (NAVAS, 2009, p. 60).

Nesse contexto a relação arte/cidade ao lado da dualidade entre o local/global, permeia as discussões sobre a arte contemporânea em todo o

mundo. A superfície da malha urbana passa a ser vista como suporte privilegiado das experimentações artísticas, desencadeando o fenômeno da arte urbana ou intervenção urbana. Internacionalmente uma mostra marcante é o Projeto ARTE/Cidade, ocorrido em três versões em São Paulo (de 1994 a 2002), contando com a presença de renomados artistas internacionais. Antigos espaços de arquitetura industrial, como pátios e pavilhões de fábricas abandonadas, tem sido constantemente utilizados como espaços expositivos para a arte contemporânea.

Ao reunir artistas e arquitetos, nacionais e internacionais, para discutir questões urbanas contemporâneas, o Projeto ARTE/Cidade objetivou desenvolver as práticas artísticas e urbanísticas não convencionais, em uma perspectiva globalizada. A ARTE/Cidade experimenta abordagens alternativas para a megacidade, utilizando para isso a diversidade estrutural, a ativação de espaços segregados, a dinamização de lugares abandonados, a revitalização de edifícios históricos e a resignificação da relação arte/arquitetura.

Sob a curadoria de Nelson Brissac, a produção do evento "Arte/Cidade" trouxe todas as gradações teóricas que pontuam o debate sobre a pós-modernidade: a ruptura da obra com o mercado de consumo e sua conseqüente inserção no espaço urbano, a questão do deslocamento do público, novas tecnologias e interdisciplinaridade, a desmaterialização da arte e a construção de "objetos específicos" (...) "Arte/Cidade" reintegra de forma contemporânea a expressão estética da cidade com seu manifesto político - uma antítese fundamental para movê-la da velha ideia de ocupação pública através de monumentos (LAGNADO, s/d).

Quando da intervenção urbana todos os espaços são possíveis para inserção da arte contemporânea (igrejas, antigos prédios industriais, alfandegários, armazéns, estações, palácios, bancos, prisões, matadouros, terrenos baldios, ruas, praças, becos), desta forma todos os espaços da cidade podem ser estruturas potenciais para a mostra da arte contemporânea, levando-nos a inferir que nesse caso a arte não só reestrutura os espaços construídos como subverte a ordem e cria seus próprios espaços.

Se existe uma evidência neste campo é que as práticas artísticas contemporâneas 'funcionam' em diversas localizações. Porque a arte não para de negociar seus âmbitos, ou seja, cultiva a porosidade fronteira de suas ações paralelamente à reflexão de suas inscrições espaciais. Muitas vezes trabalho e

lugar não se diferenciam, se interpenetram. (...) a grande mudança é que a arte não precisa agora de contar com um território, ela pode criá-lo (NAVAS, 2009, p. 61/62).

Com as inúmeras transformações ocorridas no cenário artístico do final do século XX e início do século XXI, todas as tentativas de enquadramento dos espaços para a arte, sua fixação e mobilidade, ganharam novos elementos de tensão. Os espaços fixos permanecem como possibilidades, porém passaram a abrigar experimentos os mais diversos, desde o *site specific*, acolhendo obras pensadas e construídas para um espaço específico, até aquelas produções visuais que se adaptam facilmente a qualquer espaço expositivo.

Fica evidente o amplo leque que vai da arte transacional (que muda de local) até a arte de “não-lugares” ou intersticial (espaço de passagem). Também a *web culture*, com sua mobilidade fictícia, virtual, e a arte da internet devem ser motivo para outra localização da arte e, em consequência, outros comportamentos e relações estéticas (NAVAS, 2009, p. 62).

O fato é que embora o museu não seja hoje o único espaço canônico para abrigar as artes visuais, ele continua sendo um importante espaço de consolidação, difusão e elaboração para a arte contemporânea.

ESPAÇOS DA ARTE NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

A partir de 1968, ano emblemático da revolução estudantil em Paris, que colocou em xeque o papel dos museus como instituição cultural e suas intocadas coleções, a democratização do acesso aos acervos e a mudança de concepção dos novos espaços expositivos teve início com forte repercussão internacional. Um dos exemplos notórios foi a criação em 1977 do Centro Georges Pompidou, uma concepção ampliada de casa de cultura, que segundo Gonçalves é

Um museu aberto instrumento de comunicação e difusão permanente, cuja eficácia depende, antes de tudo, da estrutura arquitetônica em ligação com a vida urbana. Deve funcionar, segundo seu primeiro diretor, Pontus Hulten, como um meio de informação e de comunicação, um lugar de encontro. No centro dessa tese encontra-se uma ideia essencial da nova museologia: a valorização do público (2004, p. 62-64).

Essa renovação dos espaços dos museus foi sentida em todo o mundo ocidental e posteriormente no oriente, espaços arquitetônicos de grande expressão visual foram criados para abrigar coleções de arte moderna e contemporânea, cada vez mais institucionalizadas. O caráter monumental dos novos museus é aparente, circuitos de arte que buscam integrar diferentes cidades do mundo aproxima a rede de relações entre essas instituições que muitas vezes são criadas como uma rede, como é o caso do Guggenheim.

Como espaço estabelecido da e para a arte os museus desempenham ainda hoje papel central na consolidação de propostas estéticas e inovações expositivas. Na década de 1970 museus de arte em todo o mundo foram revitalizados, reformulando concepções espaciais ultrapassadas que tiveram como paradigma o MoMA, baseado no modelo hegemônico do Cubo Branco (O'DOHERTY, 2002) e o Guggenheim, de Nova York, com seus planos contínuos e espiralados, favorecendo o movimento e a ação física do expectador e "(...) inaugurando a idéia de museu como obra de arte" (DEL CASTILLO, 2008, p. 116). A grande dicotomia lançada pela arquitetura cultural, com a construção de museus contemporâneos de arte, foi o conflito entre arte e espaço construído.

Desde sua inauguração, em 1959, no que se refere à funcionalidade e à eficácia do seu espaço expositivo, o Guggenheim sempre foi alvo de críticas, apesar de ser considerado uma obra prima de Wright e a menina dos olhos da arquitetura moderna norte-americana – decorrência do fato de sua arquitetura haver retomado o conflito entre arte e espaço, inaugurando a idéia do museu como obra de arte. Diante, disso, cabe questionar se uma arquitetura como obra de arte pode ser ampliada conforme as necessidades de sua função (DEL CASTILLO, 2008, p. 116).

Os museus tornaram-se atração para as massas, com ampla divulgação das exposições e espaços garantidos na mídia. As propostas da arte contemporânea necessitaram da reformulação das práticas expositivas, abrangendo novas formas de leituras dos trabalhos expostos, como também novas narrativas. "Acontece uma estetização da apresentação das exposições de arte, ao mesmo tempo que se dá a estetização da arquitetura" (GONÇALVES, 2004, p. 66).

É nesse íterim que esta pesquisa pretende atuar, na análise do diálogo entre os espaços da arte e da arquitetura contemporânea, procurando entender

como os novos meios das artes visuais podem articular-se com o monumentalismo arquitetônico dos museus contemporâneos.

O monumentalismo responde ao objetivo de comunicação em larga escala com o grande público, com as massas, assim como as novas modalidades de exposição. (...) dos anos 1970 para cá, muitos governos passaram a investir na construção ou remodelação de museus. Os museus passaram a ser monumentos, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornaram-se pontos de referência centrais para a cultura. Passam também a ocupar um importante lugar na história da arquitetura (GONÇALVES, 2004, p. 66).

Esses espaços tornam-se emblemáticos para determinadas cidades e regiões, tornando-se símbolos locais e/ou internacionais de poder, status, distinção cultural e inovação arquitetural. O circuito cultural internacional passa obrigatoriamente por esses espaços, que podem ser considerados museu/monumento. “o *museu/monumento* torna-se cenário para um acontecimento espetacular; é um código cultural, que aparece antes mesmo da práxis estética, do contato com as exposições que apresenta ao público” (GONÇALVES, 2004, p. 70-71).

O CASO DO MOMA E DO GUGGENHEIM DE NOVA YORK

A relação do mercado de arte com os espaços expositivos no modernismo foi intensa e teve repercussões significativas na configuração estrutural dos espaços expositivos. Os exemplos citados como grandes referências são o MoMA e o Guggenheim de Nova York.

O projeto original do MoMA, criado em 1929, pelos arquitetos Phillip Goodwin e Edward Durell Stone, sob a tutela da família Rockefeller, foi considerado desde o início como modelo paradigmático do racionalismo construtivo, copiado em todo o mundo como obra de referência para o formato de museus. Um dos fatores que levou a divulgação do modelo do MOMA foi a forte atuação de Alfred Barr, como curador, desde 1929, ano da fundação do museu, por quase quatro décadas.

As bases conceituais para o projeto, as montagens e ocupações dos espaços das galerias foram inspiradas no modelo do De Stijl, da Bauhaus e do

Construtivismo Russo, o que levou a uma economia de elementos compositivos, a criação de amplos espaços livres, a ausência de decorações ou outros elementos arquitetônicos, o espaço construído e disponibilizado para as exposições apresentava uma conotação limpa, branca e de quase nenhuma interferência nas obras expostas.

Tudo isso se traduz também no espaço neutro da galeria e nas normas de conduta que sugerem uma atitude quase ritual frente às obras expostas, reafirmando uma certa teologia da arte. Sem referências ao mundo exterior, a eternidade é evocada. O visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente. (...) Como observa Brian O'Doherthy (1986), tal atitude liga-se à noção de arte como pura forma. Nessa perspectiva, nas galerias modernas, os olhos e as mentes são bem-vindos, mas o corpo não (FREIRE, 1999, p. 43).

Embora o MoMA detenha em seu acervo uma das maiores e melhores coleções de arte moderna e contemporânea do mundo, a organização de sua coleção segundo Freire (1999) ainda está pensada nos meios tradicionais das artes visuais, como a pintura, a escultura, o desenho, a cerâmica, etc. Essa forma de catalogação setoriza o trabalho artístico e impossibilita o mapeamento da produção visual contemporânea, contaminado, na maioria das vezes, pela miscigenação, experimentação de linguagens, hibridismo e interfaces entre meios, técnicas, conceitos e suportes.

Um caso emblemático é a absorção no acervo do MOMA de livros de artista, produção ligada à arte conceitual. Segundo Freire,

(...) em 1993 a coleção de livros de artista do espaço de vanguarda *Franklin Furnace* (a maior e mais importante coleção de livros de artista dos Estados Unidos), publicados a partir de 1960, foi transferida, através de um acordo, para o [MoMA] (...) (1999, p. 38).

Alguns livros de artista foram catalogados como imagem, enquanto outros como livros e encaminhados a biblioteca, demonstrando as limitações desse tipo de organização das obras. Segundo a mesma autora, a obra *One and three chairs* (1965), do artista norte americano Joseph Kosuth, obra emblemática da arte conceitual, que consta de uma cadeira real (o objeto), um texto com a definição retirada do dicionário do conceito de cadeira e uma fotografia de uma cadeira (representações), foi adquirida pelo MoMA e ao ser incorporada ao acervo, foi imediatamente destruída, a cadeira foi encaminhada

ao departamento de Design, a foto ao Departamento de fotografia e a definição de cadeira a biblioteca (FREIRE, 1999, p. 45-46).

A concepção que embasa a organização do acervo, no caso do MoMA, refletem-se na formatação do espaço expográfico.

Formatado sob os mais rígidos preceitos modernos, o espaço do MOMA emoldura-se no conceito de cubo branco e, como tal, requer do espectador uma atitude passiva, contida, contemplativa, quase ritualística, que privilegia uma experimentação perceptiva museográfica subordinada à linearidade histórica – ao contrário moderno também purista do Guggenheim, cujos planos ascendentes e espiralados, moldados sob o pragmatismo da ação, privilegiam o movimento, suscitando portanto a experimentação física do expectador. A partir desse raciocínio, se estabelecermos uma analogia entre os espaços do Guggenheim e do MOMA, podemos notar que, sob uma perspectiva histórica, a proposta de temporalidades diferentes implica o uso de lógicas museográficas distintas (CASTILLO, 2008, p. 118).

Segundo a analogia proposta por Castillo (2008) podemos compreender que diferentemente do MoMA, onde a estrutura espacial está pensada a partir de planos livres superpostos, acessíveis ao expectador por meio de escadas rolantes, criando de certa forma uma regularidade no percurso do observador o Guggenheim de Wright, está projetado em planos espiralados, o que denota uma ocupação espacial de progressão contínua e uniforme, garantindo uma nova relação com do público com os trabalhos expostos.

Esses exemplos demonstram duas lógicas de concepção museal, o MoMA como um espaço determinante que condiciona a atitude do expectador e o Guggenheim como um espaço determinado pela ação do público diante dos trabalhos apresentados.

O GUGGENHEIM DE BILBAO COMO NOVO PARADIGMA

Na região banhada pelo Rio Nerviön, a cidade de Bilbao, foi um importante porto, conhecido pela produção de engenharia naval, seu antigo centro comercial, foi aos poucos sendo minado pela crise da cidade pós-industrial perdendo seu brilho. Como parte do processo de revitalização do centro comercial, alguns arquitetos foram convidados para propor um projeto

de um grande museu para a cidade, com o objetivo de renovar a área do entorno e tornar Bilbao um importante centro cultural da contemporaneidade.

O projeto de Frank Gehry para o Guggenheim foi o escolhido, as obras foram iniciadas em 1992, o novo espaço só foi inaugurado em outubro de 1997, tornou-se um ícone da arquitetura de museus de arte em todo o mundo. Considerado um desafio construtivo, essa obra projetada em vidro e aço, medindo uma área total de 24.000m², com 11.000m² de espaço para exposição, revestido com 30.000 placas de titânio é emblemática da arquitetura de museus contemporâneos. O edifício está articulado em torno de um átrio central, um espaço expositivo monumental, encimado por uma cúpula de metal e paredes de vidro, apresenta paredes curvas, inúmeros corredores e lances de escadas, que dão acesso as 19 salas para exposições que variam desde espaços cúbicos até os mais irregulares. Exposições temporárias são normalmente exibidas em uma galeria que mede 30m X 130m, livre de colunas, sua volumetria é estonteante.

O Guggenheim de Bilbao é considerado um dos mais importantes museus de arte do mundo, o prédio do museu é a atração principal da área, sendo ícone da transformação urbana de uma cidade que vivia das lembranças de um passado distante, o museu projetou a cidade no mundo cultural globalizado, colocando-a no circuito internacional das artes visuais.

As imagens mais divulgadas do museu, correspondem a sua imponente área externa, com inúmeras formas assimétricas, escamas retorcidas e revestidas de titânio, realçadas pela incorporação da antiga ponte sob o rio e ladeada pelo espelho d'água que parece dialogar com o entorno. Essa foi celebrada por Moneo na seguinte afirmativa:

(...) encarada como a representação do novo espírito pelo qual anseia essa nova cidade. A arquitetura resgata novamente sua condição de espelho da sociedade, provando ser capaz de assumir tal condição de forma simbólica, que pode “representar” um ambicioso programa. Desse modo, o edifício de Gehry, por estar presente na metrópole e haver transformado em umbigo do rio que a atravessa, ostenta seu otimismo como se buscasse evidenciar aos olhos dos cidadãos a urgência das novas metas buscadas por Bilbao. Assim, explicam-se os brilhos do titânio que convertem a obra em uma chama eterna (MONEO, 2009, p. 277).

No entanto, para além da fachada e da área externa, o Guggenheim de Bilbao conta com um partido construtivo interno que faz jus a deformação e intenso movimento da área externa. Seus espaços expositivos construídos com forte influência do construtivismo russo, da linguagem racionalista, ou da arquitetura mais sensível, além de claras referências ao gótico, tornam o passeio interior do edifício uma experiência sensorial digna de qualquer instalação contemporânea, mexendo com todos os sentidos do público, hora surpreendendo, hora decepcionando. Segundo depoimentos de visitantes não há como ficar isento das inúmeras sensações provocadas pelo interior do museu, o impacto sobre o observador é intenso. Segundo Moneo, “As mudanças contínuas de escala, os saltos, as quebras, as interrupções e as luzes, por exemplo, bombardeiam nossos sentidos e transformam a visita em uma contínua surpresa que não deixa espaço para a reflexão” (2009, p. 279).

Esses elementos demonstram que a composição implantada por Gehry no Guggenheim é uma forma de concepção artística ligada a escultura, o museu foi pensado como um monumento, que pode e deve ser admirada integralmente em seu potencial interno e externo, sem hierarquias formais estruturais. Fruto da sua longa trajetória como arquiteto Gehry, projetou Bilbao para ser a confluência de inúmeras soluções arquitetônicas anteriormente utilizadas em outros projetos seus e agrupadas em um grande conglomerado, uma colagem, no estilo *assemblage*, respeitando o programa de uso para cada espaço construído, sem perder a verve do experimentalismo de vanguarda.

Desta forma podemos inferir que os trabalhos analisados funcionam de forma diferenciada de acordo com o espaço e a montagem da exposição, ou até mesmo afirmar que os espaços são criados ou recriados de acordo com as montagens e curadorias, podendo se adaptar, em maior ou menor grau, aos espaços construídos, o que necessariamente interfere na leitura das imagens e na forma de interação do público com a obra. Embora o espaço consagrado do cubo branco seja uma forma possível para exposições, ainda hoje, não é o único possível, nem o que melhor se adapta as experimentações da arte contemporânea, particularmente aquelas que interagem diretamente com os espaços construídos como as instalações, o *site specific* e o *in situ*.

O espaço do museu deixa de ser o espaço final de consagração da obra, mas se torna ponto de partida pela densidade de seus sentidos simbólicos. O museu se torna moldura e contexto, “matéria-prima da criação” na expressão de Haacke. Obviamente dentro dessa concepção todos os conceitos mais tradicionais voltados à permanência, ao previamente estabelecido, ao estático devem ser reexaminados (FREIRE, 1999, 51).

O que nos interessa entender é como uma arquitetura tão imponente dialoga com os trabalhos expostos no seu interior, algumas questões são prementes, será que a monumentalidade da construção pode ofuscar a energia da obra exposta? É possível minimizar o conflito entre os trabalhos expostos e seu entorno? Devido à amplitude dessas questões, não pretendemos tratar delas no pequeno espaço desse artigo, essa discussão é apenas um ensaio inicial da pesquisa de tese que pretendemos desenvolver junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Também devemos levar em conta que a arte contemporânea apresenta um padrão internacional e a circularidade de obras entre diversos museus e galerias é algo não só possível como desejável, exigindo uma maior maleabilidade espacial para abrigar tamanha diversidade de formas de representação visual. A arte contemporânea pede um maior diálogo entre arquitetura e artes visuais a fim de consolidarem o que já foi discutido no modernismo como síntese das artes e que agora ganha outras necessidades e dimensões.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3ª Ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANOGLIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **Museus contemporâneos**: a construção do lugar no espaço da cidade. Disponível em:

http://www.unb.br/fau/pos_graduacao/paranoa/edicao2005/museus/museus_contemporaneos.pdf. Acesso em: 17.04.2009.

FABIANO JÚNIOR, Antonio Aparecido. **Museus contemporâneos**: Bilbao e Porto Alegre. Disponível em: http://ww1.unilasalle.edu.br/museu/mouseion/museus_contemporaneos.pdf. Acesso em: 17.04.2009.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

LAGNADO, Lisette. **ARTE/CIDADE**. Disponível em: <http://www.echonyc.com/~trans/artcity/artecidade.html>. Acesso em: 11.04.2009.

MARQUES, Sônia e NALAVSKY, Guilah. Estilo ou causa? Como, quando, onde? Os conceitos e limites da historiografia nacional sobre o movimento moderno. Disponível em: Portal Vitruvius – **Revista Arqtextos** - <http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp065.asp>. Acesso em: 18.04.2009.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Trad. Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NAVAS, Adolfo Montejo. Obra e lugar: outras relações estéticas. In: **Revista DASartes**, ano 01, nº 02, Rio de Janeiro: O Selo, FEV/2009.

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

AUTOR

Robson Xavier da Costa, doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU/UFRN, Mestre em História pelo PPGH/UFPB e Professor Assistente do Departamento de Artes Visuais da UFPB, Líder do Grupo de Pesquisa em Arteterapia e Educação em Artes Visuais - GPAEAV/UFPB/CNPq e 2º secretário da ANPAP - gestão 2009-2010.

E-mail: robsonxcosta@yahoo.com.br.