

MUSEUS COMO ESPAÇOS DE CONTRADIÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DA ARTE NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA¹

Robson Xavier da Costa²

Resumo

Este artigo objetiva analisar o espaço do museu diante da categoria teórica de lugar na arquitetura e na arte contemporâneas partindo dos conceitos de “lugar” e “*genius loci*” para Vítório Gregotti (1985), Christian Norberg-Schulz (1976), de não-lugar para Augé (1994) e de Cubo Branco para Brian O’Doherty (2002). No estudo da obra dos autores citados procuramos correlações entre a compreensão do lugar da arquitetura e da arte em suas manifestações contemporâneas.

Palavras-chave

Arquitetura contemporânea; museu; lugar; *genius loci*; cubo branco.

Abstract

This article aims to analyze the space of the museum before the theoretical category of place in architecture and contemporary art on the concepts of "place" and "genius loci" to Vítório Gregotti (1985), Christian Norberg-Schulz (1976), non-place to Augé (1994) and White Cube to Brian O’Doherty (2002). In the study of the works of the mentioned authors we look for correlations between the understanding of the place of architecture and art in their contemporary manifestations.

Key Words

Contemporary architecture, museum, place, genius loci, white cube.

1. O conceito de lugar para Gregotti e Norberg-Schulz

A origem da arquitetura não é a cabana, a caverna ou a mítica “casa de Adão no paraíso”. Antes que um suporte fosse transformado em coluna, um telhado em frontão e pedras amontoadas sobre pedras, o homem pôs uma pedra no chão para reconhecer o lugar no meio do universo desconhecido e, assim, mediu e modificou esse espaço. Como toda medida, esse gesto exigiu uma simplicidade total (GREGOTTI *apud* NESBITT, 2006, p. 374).

Dois importantes conceitos da arquitetura contemporânea “lugar e *Genius Loci*”, propostos respectivamente por Gregotti (1985) e Norberg-Schulz (1976), gestados a partir

¹ Artigo apresentado como trabalho final da disciplina Teoria e Metodologia da Arquitetura e Urbanismo, ministrada pela Profª. Drª. Sônia Marques, do Curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, no semestre letivo 2009.1.

² **Robson Xavier da Costa** é 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 - GPAAV/UFPB/CNPq e 2º secretário da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP - gestão 2009-2010. E-mail: robsonxcosta@yahoo.com.br.

das ideias da Fenomenologia de Martin Heidegger, são fortes o bastante para articularem uma série de diferentes formas de relações e compreensões entre o diálogo dos seres humanos com os ambientes construídos (NESBITT, 2006, p. 371).

Segundo Nesbitt (2006) o conceito de “*Genius Loci*” instituído por Norberg-Schulz, foi inspirado no termo romano que significa espírito do lugar, esse ato está ligado ao estabelecimento do que Eliade (1992) classifica como hierofania, a ligação profunda do sítio com o sagrado.

(...) Assim, o cercamento, o ato de demarcar ou diferenciar um lugar no espaço se converte no ato arquetípico da construção que é a verdadeira origem da arquitetura (NESBITT, 2006, p. 443).

O conceito de lugar refere-se a ideia da significação humana sobre o espaço, do gesto simbólico de lançar a pedra fundamental da construção, que seria o ato de reconhecimento do sítio. “É a modificação que transforma o *lugar* em *arquitetura* e realiza o ato simbólico original de estabelecer contato com a terra, com o ambiente físico, com a ideia de natureza enquanto totalidade” (GREGOTTI *apud* NESBITT, 2006, p. 374).

Segundo esse autor “a organização do espaço parte, então, da ideia de *lugar*, e o projeto transforma *lugar* em assentamento” (op. cit. p. 374). Assentamento é o lugar instituído por meio da ocupação espacial e social, conseqüentemente significado pela história e mediado pelas relações significantes para aqueles que o habitam.

O ambiente compõe-se dos vestígios de sua própria história. (...) o prometo arquetônico tem a missão de chamar a atenção para a essência do contexto ambiental por meio da transformação da forma (GREGOTTI *apud* NESBITT, 2006, p. 373). (...) Em geral, a natureza forma ampla e extensa totalidade, um “lugar”, que, de acordo com as circunstâncias locais, possui uma identidade peculiar (NORBERG-SCHULZ *apud* NESBITT, 2006, p. 448).

O projeto e a obra arquetônicos como concepções sobre o mundo, remete-nos a necessidade da interferência humana no sítio, exigindo capacidade de abstração e domínio mental sobre o processo de representação, aportes instrumentais adequados, domínio do metiê e do estilo, mas além de tudo isso, o arquiteto deve lidar com sítio como um ambiente específico que será modificado a partir da sua ideia, um lugar a ser construído, que apresenta características específicas e necessidades ocupacionais singulares, que fazem toda a diferença para a sua ocupação satisfatória. Norberg-Schulz defende a relação lugar/ambiente quando afirma:

De maneira geral, pode-se dizer que alguns fenômenos formam um “ambiente” para outros. Um termo concreto para falar em ambiente é *lugar*. Na linguagem comum diz-se que atos e acontecimentos *têm lugar*. Na verdade, não faz o menor sentido imaginar um acontecimento sem referência a uma localização. É evidente que o lugar faz parte da existência (*apud* NESBITT, 2006, p. 444).

Se lugar é o palco da vida cotidiana e da existência, e a vida humana ocorre na interação entre os ambientes construídos e naturais, suas características seriam identificadas pelo que Norberg-Schulz (1976) chama de “qualidade ambiental”, ou seja, além de uma localização de cunho abstrato, os lugares apresentam características físicas específicas que identificam suas qualidades (forma, cor, textura, etc.), que seriam para o autor a essência do lugar, o “*genius loci*”. “Portanto, um lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta” (NORBERG-SCHULZ *apud* NESBITT, 2006, p.

444).

O lugar está profundamente ligado ao uso e as funções dos equipamentos, a forma de interação entre o ser humano e o ambiente. Toda ocupação e uso dos lugares dependem de uma série de fatores ambientais, sociais, culturais e morfológicos, que não podem ser universalizados e embora sejam semelhantes, não são iguais para todos os povos e culturas. Não se pode identificar um lugar apenas pela funcionalidade ou pela visualização, o lugar é acima de tudo simbólico, eivado de significados específicos que dependem de inúmeras variáveis.

(...) a propriedade básica dos lugares criados pelo homem é a concentração e o cercamento. Os lugares são literalmente “interiores”, o que significa dizer que “reúnem” o que é conhecido. Para cumprir essa função, os lugares contêm aberturas, através das quais se ligam com o exterior. (A bem dizer, só um *interior* pode possuir aberturas.) Além disso, as construções se ligam às suas vizinhanças porque repousam sobre o solo e se elevam para o céu. Finalmente, os ambientes criados pelo homem incluem artefatos ou “coisas” que servem de focos internos e sublinham a função de reunião do assentamento (NORBERG-SCHULZ *apud* NESBITT, 2006, p. 448).

Se os lugares são instituídos por meio do uso satisfatório e da significação, às cidades com seus espaços de múltiplos usos, são formadas por conjuntos de inúmeros lugares, que dialogam com seu entorno. A cidade é formada por paisagens, assentamentos, espaços com caráter peculiares, que segundo a análise de Norberg-Schulz definem um fenômeno.

(...) o fenômeno do lugar leva-nos a concluir que a estrutura do lugar deveria ser classificada como “paisagem” e “assentamento” e analisada por categorias como “espaço” e “caráter”. Enquanto “espaço” indica organização tridimensional dos elementos que formam um lugar, o “caráter” denota a “atmosfera” geral que é a propriedade mais abrangente de um conceito amplo, como o de “espaço vivido”. (...) a organização espacial impõe certos limites a essas interpretações e os dois conceitos – espaço e caráter – são interdependentes (op.cit. p. 449).

Segundo os autores citados a ação da arquitetura sobre a vida humana institui novos lugares e redimensiona lugares pré-existentes. A criação de um novo equipamento cultural, ou a re-estruturação de um antigo prédio para transformá-lo em centro cultural, por exemplo, denota o estabelecimento de novos signos que permitem a criação de novos lugares, definidos pelo seu novo uso ou pelas relações humanas que serão estabelecidas nesse ambiente. A forma desses espaços pode tornar-se um potente atrator para áreas ambientalmente degradadas, como antigos centros de cidades, áreas pontuárias cidades industriais e comerciais em decadência, como inúmeros exemplos em todo o mundo.

Os centros culturais tornaram-se lugares tão privilegiados que toda cidade de médio porte deseja ou já possui um museu ou espaço cultural, de preferência criado por um arquiteto de renome internacional, o que garante a movimentação turística para manter o espaço funcionando e o comércio local ativo, ou seja, embora os espaços culturais apresentem características mais universais, geralmente são imbuídos de elementos locais ou regionais que garantem a identificação da população com a estrutura edilícia, tornando-se muitas vezes um diferencial do espaço construído, a identificação com o objeto arquitetônico.

Outras vezes, a própria obra de arquitetura é visualmente tão potente que chega a suplantando o próprio sítio criando relações únicas, até então inexistentes. A arquitetura passa a ser a própria obra de arte, em detrimento dos trabalhos artísticos expostos em seu

interior, o público identificar-se tanto com o prédio que a sua função como abrigo de acervos e exposições permanentes ou temporárias torna-se secundária, diante da imponência do edifício construído.

Nesse caso, acreditamos que a obra construída apresenta um caráter próprio que pode dialogar ou se contrapor ao espírito do lugar (*genius loci*), criando relações específicas entre espaço construído, público/visitante e objetos de arte, estabelecendo seu caráter por meio dessas relações. Segundo afirma Norberg-Schulz o caráter está relacionado ao *genius loci* a partir do uso cotidiano dos espaços, como afirma:

O caráter é determinado por como as coisas são, e oferece como base de nossa análise os fenômenos concretos do mundo-da-vida cotidiana. Só assim podemos compreender de modo cabal o *genius loci*, isto é, o “espírito do lugar” que os antigos reconheciam como aquele “outro” que os homens precisavam aceitar para ser capazes de habitar. O *genius loci* refere-se a essência do lugar. (op. cit. p. 449).

Podemos inferir que o espírito do lugar pode ser re-significado a partir do uso cotidiano, e que a construção de um espaço cultural (centro cultural, galeria, museu, pinacoteca, etc.), modifica completamente usos pré-existentes, transformando lugares a partir de novos usos ou da consolidação de novas relações com o público, dos artistas e das produções visuais que interagem com esses espaços construídos.

A estrutura de um lugar não é fixa e eterna. É normal que os lugares mudem, às vezes muito rapidamente. Isso não significa, porém, que o *genius loci* necessariamente mude ou se extravie. (...) veremos que ter lugar pressupõe que os lugares conservem suas identidades durante determinado período de tempo. *Stabilitas loci* é uma condição necessária para a vida humana (NORBERG-SCHULZ *apud* NESBITT, 2006, p. 454).

Desta forma, o caráter de um museu contemporâneo pode ser definido pelas interrelações entre os espaços físicos construídos e os espaços simbólicos permeados pelos novos meios expositivos e pela monumentalidade dos museus concebidos como gigantescas esculturas, visualmente imponentes e potentes imãs urbanos, capazes de redimensionar a função de determinados lugares.

É importante assinalar que todos os lugares possuem um caráter, e que essa qualidade peculiar é a maneira básica em que o mundo nos é “dado”. Até certo ponto, o caráter de um lugar é uma função do tempo; ela muda com as estações, com o correr do dia, e com as situações meteorológicas, fatores que, acima de tudo, determinam diferentes condições de luz. (...) Contudo, o caráter do lugar depende de como as coisas são feitas, e é, por isso mesmo, determinado pela realização técnica (a “construção”). (op. cit. p. 451- 452).

Nas cidades contemporâneas os espaços culturais ganharam tamanha importância que parecem definir sua significação perante a região ou o país, esses espaços, geralmente, citados como pontos simbólicos, estão ligados a capacidade de poder político e econômico das cidades. Mesmo quando mantidos por instituições privadas, apresentam características de espaços públicos, já que permitem o acesso irrestrito da população para usufruto dos eventos culturais realizados. A arquitetura nesse caso é o lugar simbólico, desejável, criado para marcar o território cultural mediado pela máquina capitalista e re-formatado por ela.

2. Museu, lugar ou não-lugar?

Todo espaço cercado é definido por uma fronteira, e Heidegger afirma que: “a

fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a se fazer presente”. As fronteiras de um espaço construído são o chão, a parede e o teto. As fronteiras de uma paisagem são estruturalmente semelhantes e consistem no solo, no horizonte e no céu. Essa similaridade estrutural simples tem importância fundamental para as relações entre os lugares naturais e os lugares feitos pelo homem. As propriedades de confinar um espaço, típicas de uma fronteira, são determinadas por suas aberturas (...) (NORBERG-SCHULZ *apud* NESBITT, 2006, p. 450-451).

As fronteiras citadas por Norberg-Schulz são muito mais do que simples barreiras naturais ou artificiais, são estruturas simbólicas determinadas pelo imaginário humano. O museu como instituição secular foi instituído culturalmente como barreira entre o mundo mundano externo e o mundo interior secularizado, portador da memória coletiva humana sobre o planeta. Em sua estruturação como guardião do patrimônio material humano, a sacralização do cotidiano ocorreu na medida em que objetos, principalmente os que representam a opulência das elites, foram sendo cooptados para as coleções, montadas inicialmente a partir dos grandes tesouros artísticos e culturais e disponibilizadas para acesso ao público. A grande intenção do colecionismo originário dos museus foi guardar *ad eternum* a memória da civilização humana de forma a constituir um patrimônio simbólico coletivo.

(...) A simbolização implica traduzir para um outro meio um significado experimentado. (...) finalmente, o homem precisa reunir os significados aprendidos por experiência a fim de criar para si mesmo uma *imago mundi* ou um microcosmo, que dê concretude a esse mundo (op. cit. p. 453).

Espaços públicos por excelência, os museus, sempre foram alvo de críticas por estarem ligados a uma ideologia da opulência, lugares aparentemente democráticos, mas pouco acessíveis a maioria da população. Consolidados até o século XIX como detentores dos vestígios da história humana, os museus sofreram graves críticas por parte das vanguardas artísticas do século XX, que pediam sua cabeça e o acusavam de toda sorte de degradação, os artistas e intelectuais afirmavam que a instituição museal era superada e pediam o fim dessa forma de ideologia institucionalizada em nome do progresso e da arte moderna. Segundo Arantes para essa concepção os museus

são de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja degradação registra apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida das obras devidamente neutralizadas (ARANTES, 2000, p. 241).

O museu nesse momento histórico era tido como uma instituição caquética, que alijava os objetos e obras do seu contexto, silenciando-os, criando cenários irreais de uma sacralização inexistente no cotidiano. Ao longo do século XX e início do XXI, o museu enquanto instituição cultural resistiu às críticas e se renovou. A própria arte moderna, devedora da concepção de progresso positivista, se rendeu aos mimos do museu como casa de cultura e passou a integrar-se aos acervos institucionais, a partir desse período, inúmeros museus de arte moderna foram criados em todo o mundo.

As transformações ocorridas nos círculos culturais, na arte e na arquitetura, a partir dos anos 1960 e 1970, redimensionaram o papel das instituições culturais na sociedade capitalista. Os museus agregaram ao monopólio cultural o poder político da atração de massas, e passaram a aliar o poder de convencimento da mídia para agregar público as

grandes exposições, tratadas como megaeventos, oriundos do mundo do espetáculo. Fisicamente essas instituições foram se modificando, aplicando outros princípios expositivos adequando-se as novas formas de compreensão e produção dos objetos de arte.

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicional austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais desenvolvida *flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isto sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), ateliês, salas de projeção ou de concertos, livrarias, etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas “casas de cultura” nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a diferença entre um museu e um *shopping center* (ARANTES, 2000, p. 232).

Desta forma, os museus passaram de meros abrigos de obras de arte para centros culturais de apelo coletivo, transformando-se em lugares de entretenimento de massas. Com a maior valorização do espaço construído e o partido mais aberto, o projeto de museu passou a ser desejado pelos grandes arquitetos contemporâneos, por permitir maior liberdade construtiva e maiores possibilidades de visibilidade cultural e comercial para o projeto. “(...) arquitetura que cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte” (ARANTES, 2000, p. 244). A arquitetura de museus passou a ser *cult* e valorizada em todo o mundo, de vilão para as vanguardas, o museu passou a ser o herói redentor do espaço construído na pós-modernidade e objeto de desejo de artistas e arquitetos.

Se o museu de arte ganhou ares de *shopping center*, de espaço de passagem, assemelhando-se a um centro de convenções, onde coisas efêmeras ocorrem em períodos determinados, onde as pessoas apenas se encontram rapidamente, onde a fotografia é o principal registro dos eventos, uma nova identidade foi formulada e a estrutura museal rendeu-se as leis de mercado. Ao integrar-se ao mercado será que o museu foi capaz de manter uma identidade institucional e arquitetônica? Ou tornou-se um não-lugar?

Essa questão nos leva a identificar esse tipo de espaço museal descrito anteriormente como parte do que Augé (1994) chama de supermodernidade, baseado no conceito de Michael de Certeau de não-lugares. O não-lugar designaria para Augé

(...) duas realidades complementares, porém, distintas: espaços construídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. (...) porém os não-lugares reais da supermodernidade, aqueles que tomamos emprestados quando rodamos na auto-estrada, fazemos compras no supermercado ou esperamos num aeroporto o próximo vôo para Londres ou Marselha (...) definem-se, também, pelas palavras ou textos que nos propõem: seu modo de usar, em suma, que se exprime, conforme o caso, de maneira prescritiva (“pegar a fila da direita”), proibitiva (“proibido fumar”) ou informativa (“você está entrando no *Beaujoloais*”) e que recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os códigos da estrada ou dos guias turísticos) quanto à língua natural (AUGÉ, 1994, p. 87-88).

Podemos identificar nos museus modernos e contemporâneos características de não-lugar citadas por Augé. Tradicionalmente o museu sempre foi um local de passagem, de visitação, mediado cada vez mais pelo texto, que abre e apresenta as exposições (informativo), que mobiliza o público para os possíveis caminhos a serem percorridos no espaço expositivo (prescritivo), que direciona o contato com os trabalhos expostos

(proibitivo e/ou permissivo), essa forma de pensar o espaço do museu parte da máxima moderna de organização espacial para exposições de arte, intitulada de “cubo branco” e gestada nas galerias de arte das grandes metrópoles como modelo expositivo ideal.

A criação do cubo branco impoluto, ubíquo, é um dos êxitos do modernismo – criação comercial, estética e tecnológica. Num *strip-tease* insólito, a arte lá dentro se desnuda cada vez mais, até apresentar produtos finais formais e porções da realidade externa – tornando o recinto da galeria uma “colagem”. O conteúdo da parede torna-se mais e mais rico (talvez um colecionador devesse comprar uma galeria “vazia”) (O'DOHERTY, 2002, p. 90).

Esse modelo copiado em museus e galerias em todo o mundo partia do princípio que seria necessária a criação de um espaço neutro para a exposição de arte, onde a interferência das paredes, do chão e do teto fosse mínima nas obras, a galeria seria uma vitrine, conceito adaptado dos moldes mercadológicos para a maximização estética do objeto exposto, causando maior impacto no público e destacando as características espaciais e visuais dos objetos de arte. “A galeria modernista típica é o limbo entre o ateliê e a sala de estar (...). Aí a consideração do artista pelo que ele criou ajusta-se com perfeição ao desejo burguês de posse” (O'DOHERTY, 2002, p. 85-86).

(...) é preciso que o museu moderno (...) esconda o seu lado de edifício público, criando pequenos espaços diferenciados como numa casa, facilitando a relação íntima com a obra, reproduzindo de certa maneira o ambiente doméstico da experiência privada do colecionador (ARANTES, 2000, p. 235).

Ao instituir recursos oriundos do mercado de arte em espaços públicos como os museus o modernismo transforma os centros culturais em casas de passagem e entretenimento.

No entanto o cubo branco como espaço *clean*, isento de contradições visuais, em sua neutralidade, não dá conta da complexa diversidade de propostas artísticas advindas das experimentações conceituais da arte contemporânea, com suas inúmeras formas de manifestação, múltiplas perspectivas visuais híbridas, que dialogam diretamente com o espaço, muitas vezes construindo seu próprio espaço, como é o caso das instalações, das vídeoinstalações, do *site specific*, do *in situ*, da *performance* e da *land art*.

Parte da renovação institucional da instituição museal deve-se a adaptação visual e física as novas propostas artísticas e da re-estruturação dos museus para abrigar tipos diversos de manifestações visuais. Os chamados museus contemporâneos de arte notabilizaram-se pela imponente arquitetura e pela maleabilidade dos espaços expositivos, que perderam paulatinamente a feição de cubo branco para transformarem-se internamente paulatinamente em verdadeiras caixas pretas.

A caixa preta, espaço inicialmente destinado ao palco teatral, passa a ser integrada como uma possibilidade para as salas expositivas, por permitir a visualidade de um espaço velado pela ausência de luz. A eliminação total do contato, mesmo que mínimo, com o impacto visual do espaço construído (da parede, do piso e do teto), e seus elementos apagados pela ilusão do fundo negro, permitem que o público seja alçado por alguns instantes para ambientes imaginários, que só o hibridismo da arte contemporânea produz.

Os recursos cenográficos do cubo branco e da caixa preta acentuaram o caráter de não-lugar das galerias de exposição, ambientes internos dos museus, e ao mesmo tempo proporcionaram ao público experiências sensoriais e sinestésicas únicas e inseparáveis da dimensão espacial. Mas o museu contemporâneo não é só o espaço das galerias, ele é

formado por um complexo conjunto de salas, lojas, jardins, elementos cada vez mais presentes nos centros culturais contemporâneos, que os tornam também um centro comercial por excelência. O museu de arte enquanto instituição permanece socialmente relevante, seu uso modificado consideravelmente ao longo do tempo, apenas reforçou a hegemonia do lugar instituído para a cultura visual. “Os novos museus (...) são os principais responsáveis pela difusão dessa atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em *modele réduit*” (ARANTES, 2000, p. 241).

O museu contemporâneo apesar de apresentar características de não-lugar, é cada vez mais como obra arquitetônica, capaz de instituir ou modificar lugares, na intrincada trama urbana das grandes cidades. O museu tornou-se o espaço de contradição entre o lugar e o não-lugar da arquitetura.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Os não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas – SP: Papirus, 1994.
- ARANTES, Otilia. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- 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.
- GREGOTTI, Vittorio. Território e arquitetura. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- HARRISON, Charles e WOOD, Paul. **Art in theory – 1900-2000 – an anthology of changing ideas**. Londres - England: Blackwell, 1992.
- 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.
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS – Relatório da gestão 2003-2006. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2006.