

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XXI: ANÁLISE TOPOLÓGICA¹

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL SIGLO XXI: ANÁLISIS TOPOLÓGICO

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF THE 21ST CENTURY: TOPOLOGICAL ANALYSIS

Simone Neiva²

Rafael Perrone³

DOI: [10.5752/P.2316-1752.2024v31n45p91-110](https://doi.org/10.5752/P.2316-1752.2024v31n45p91-110)

Resumo

O Museu de Arte Contemporânea do Século XXI (2004) destaca-se entre as obras mais significativas do escritório SANAA. O escritório, fundado em 1995 pelos arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa no Japão, é conhecido por sua abordagem inovadora na arquitetura. A dupla de arquitetos conquistou amplo reconhecimento internacional, incluindo o Prêmio Pritzker em 2010. O objetivo da investigação foi analisar a composição formal e espacial explorada na criação do Museu, além de reconhecer os fundamentos mais substanciais do espaço contemporâneo e da espacialidade tradicional japonesa que coexistem em sua arquitetura. A pesquisa foi conduzida por meio da análise topológica proposta por Juan Antonio Cortés (2012).

Palavras-chave: Museu de Arte Contemporânea do Século XXI; SANAA; Topologia; Museus.

Abstract

The Museum of Contemporary Art of the 21st Century (2004) is among the most important projects of the SANAA office. The firm, founded in 1995 by architects Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa in Japan, is known for its innovative approach to architecture. The duo has won wide international recognition, including the Pritzker Prize in 2010. The objective of the investigation was to analyze the formal and spatial composition explored in the creation of the Museum, in addition to recognizing the most substantial foundations of contemporary space and traditional Japanese spatiality present at the same time in its architecture. The investigation was carried out using the topological analysis proposed by Juan Antonio Cortés (2012).

Keywords: Museum of Contemporary Art of the 21st Century; SANAA; Topology; Museums.

¹ Este artigo toma por base a investigação desenvolvida com o apoio do Japan Foundation Studies Fellowship Program e Chiba Manabu Laboratory / The University of Tokyo, em agosto de 2023.

² Doutora em Arquitetura pela USP, com pós-doutorado em Arquitetura pela Mackenzie, especialista em História da Arte e História da Arquitetura pela PUC Rio, mestre em Arquitetura pela The University of Tokyo, mestre em Artes pela Ufes. Pesquisadora da Japan Past & Present - JPP (UCLA + Waseda University) e do Grupo Sistemas Contemporâneos de Projeto - SCP (UVV). Atua como arquiteta profissional. E-mail: simoneiva@gmail.com

³ Professor do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP e mestre em Administração Pública e Urbanismo pela FGV, doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Professor associado da USP, professor adjunto da Mackenzie, consultor FAPESP, colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e membro do conselho de administração do IAB-SP. Além da experiência acadêmica, desenvolve profissionalmente trabalhos na área de Arquitetura. E-mail: raccperrone@gmail.com

Resumen

El Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI (2004) se encuentra entre los proyectos más importantes de la oficina de SANAA. La firma, fundada en 1995 por los arquitectos Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en Japón, es conocida por su enfoque innovador de la arquitectura. El dúo ha obtenido un amplio reconocimiento internacional, incluido el Premio Pritzker en 2010. El objetivo de la investigación es analizar la composición formal y espacial explorada en la creación del Museo, además de reconocer los fundamentos más sustanciales del espacio contemporáneo y la espacialidad tradicional japonesa presentes simultáneamente en su arquitectura. La investigación se realizó utilizando el análisis topológico propuesto por Juan Antonio Cortés (2012).

Palabras clave: Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI; SANAA; Topología; Museos.

INTRODUÇÃO

A partir de meados do século XX, o museu tornou-se um espaço de ousadias formais, assumindo a transparência do vidro, a dinâmica da espiral ou a movimentação da garrafa de Boccioni, como exemplifica o icônico Museu Guggenheim de Bilbao (1997). Todavia, no século XXI, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI (1999-2004) (Figura 1), localizado na cidade de Kanazawa, na costa norte do Japão, destaca-se como um dos exemplares que melhor representam as recentes transformações na arquitetura de museus. Sua arquitetura se distancia do descaso comumente identificado na arquitetura contemporânea no que se refere à sua retórica formal e à relação com o entorno. Sua arquitetura não é monumental nem dramática, mas tampouco se deixa ofuscar.



Figura 1: Vista superior do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI. Cobertura vazada por volumes de diferentes alturas. Os volumes constituem salas expositivas com dimensões e formas diversas.

Fonte: Archweb, 2025.

Inaugurado em agosto de 2004, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI rendeu aos arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, sócios no escritório SANAA⁴, o Prêmio da 9ª Bienal de Arquitetura de Veneza do mesmo ano. Projetado a partir de um intenso diálogo de quatro anos com a curadora da instituição, Yuko Hasegawa, o museu introduziu inovações no âmbito do programa de um museu de arte contemporânea. Sobretudo, ele escapa da fórmula usual na qual os espaços expositivos são semelhantes entre si. A zona expositiva é constituída por quatorze salas, cada uma delas com dimensões e formas diversas. Além de ter se tornado um dos projetos emblemáticos na obra de SANAA, a excelência do resultado transformou o museu de Kanazawa em um caso exemplar de encontro entre a arte e a arquitetura contemporânea. Contudo, embora o projeto do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI represente mudanças significativas para a arquitetura museal e para as artes, e tenha sido contemplado em estudos e publicações internacionais – como *El Croquis*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *SUMMA+*, entre outras –, a arquitetura desse museu ainda tem sido pouco investigada e publicada no Brasil. Considerando os vinte anos decorridos desde sua construção, a importância da obra e a relevância de seus arquitetos em nível mundial, impressiona o baixo número de trabalhos no país sobre a obra, como os exemplares de Zanicoff (2007) e Sadd (2016).

O artigo proposto apresenta a análise do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, por meio da aplicação dos itens analíticos propostos por Juan Antonio Cortés no artigo *Topologia arquitetônica: uma indagação sobre a natureza do espaço contemporâneo* (2012), publicado na revista *El Croquis*⁵. O termo “topologia” é compreendido como a disciplina que trata da natureza do espaço e investiga a sua estrutura em diferentes níveis. No artigo, os itens foram previamente aplicados por Cortés para a análise de diversos exemplares da obra de SANAA. Aqui, os nove itens propostos serão aplicados unicamente na leitura da arquitetura do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI. São eles: (1) Clareza da organização espacial; (2) Modos de agrupamento e compartimentação não hierárquicos; (3) Transformações geométricas – equivalências topológicas; (4) Limites como conexões; (5) Intercambialidade interior – exterior; (6) Adelgaçamento de medidas e proporções extremas; (7) Neutralização da estrutura; (8) Efeitos de atmosfera e (9) Experiência da arquitetura por meio da forma. O objetivo da investigação é reconhecer os fundamentos mais substanciais do espaço contemporâneo e da espacialidade tradicional japonesa presentes a um só tempo na arquitetura do museu.

Para o desenvolvimento do artigo, os procedimentos metodológicos adotados foram os seguintes: 1) pesquisa bibliográfica; 2) levantamento de informações sobre os projetos a partir de fontes

⁴ SANAA – Sejima and Nishizawa and Associates é um escritório fundado em 1995 pelos arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, localizado em Tóquio, Japão.

⁵CORTÉS, Juan Antonio. **Topología arquitectónica**. Una indagación sobre la naturaleza del espacio contemporáneo. *EL Croquis*. N.139 SANAA (Sejima + Nishizawa), p. 32-56, 2012.

primárias e fontes secundárias; 3) leitura da fundamentação teórica; 4) visitas a campo; 5) entrevista com a arquiteta Kazuyo Sejima; 6) análise do projeto conforme os itens propostos por Cortés (2012). Destaca-se também a importância da visita como etapa fundamental para a plena compreensão do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI. Como fase etapa da metodologia também foi considerada a leitura de entrevistas concedidas, pelos arquitetos Ryue Nishizawa e Kazuyo Sejima, publicadas em revistas internacionais, como de grande importância para o entendimento dos conceitos que fundamentam o projeto analisado.

ANÁLISE TOPOLÓGICA DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XXI

Clareza da Organização Espacial

Embora características como simplicidade, austeridade formal e pureza geométrica estejam presentes na obra de SANAA, Juan Antonio Cortés afirma que não são essas, necessariamente, as qualidades que a distinguem. Tais qualidades, geralmente associadas à arquitetura minimalista, têm sido comumente atribuídas por críticos à arquitetura de SANAA, ainda que não se apliquem completamente ao caso. Para Cortés, os interesses dos arquitetos fundadores do escritório SANAA ao criarem arquitetura, são, na verdade, "tornar explícitos o conceito e a organização dos componentes no espaço" (CORTÉS, 2012, p.32, tradução nossa).

Para ele, o discurso dos arquitetos em entrevistas e conversas publicadas não é mera declaração, mas sim, conceitos aplicados à realidade que consolidam as intenções de produção. A busca pela clareza de uma proposição da organização espacial é a razão pela qual os arquitetos do SANAA apresentam seus projetos por meio de diagramas muito simples, que são buscados e, quando mais claros, mantidos desde o esboço até a vivência do edifício construído.

Se para o crítico Joseph Maria Montaner, os diagramas do SANAA servem para "relacionar as atividades com os espaços" (MONTANER, 2017, p.67, tradução nossa), Cortés complexifica essa visão ao afirmar que tais diagramas se apresentam como esquemas organizacionais que formalizam as questões mais elementares da topologia da proposta arquitetônica. Dessa forma, expõem "modos de agrupamento ou compartimentação, concentração ou dispersão, compacidade ou desintegração, abertura e fechamento, interior e exterior, limites e conexões, continuidades e discontinuidades" (CORTÉS, 2012, p.32, tradução nossa). Todas essas são questões que se relacionam a uma geometria básica, voltada para a definição de espaços e das relações a serem criadas entre eles, como veremos a seguir.

Modos de Agrupamento e Compartimento não Hierárquicos

Em várias de suas declarações, os arquitetos do SANAA afirmam a prioridade da abolição das hierarquias tradicionais ao conceberem seus projetos. Para tanto, uma das estratégias dos arquitetos é estabelecer proporcionalidades entre os componentes da obra. Para Cortés, este princípio da arquitetura de SANAA os conecta, por exemplo, à arquitetura do Movimento Moderno, como as arquiteturas do De Stijl e de Mies van der Rohe.

A diferença é que, enquanto nessas os elementos integram-se numa composição que os determina nas suas posições e tamanhos relativos, na obra de Sejima e Nishizawa as organizações são criadas por meio da mera repetição ou com um certo grau de aleatoriedade e indeterminação (CORTÉS, 2012, p.34, tradução nossa).

Uma das consequências desta vontade de eliminar ou reduzir as hierarquias é a frequente criação de esquemas de organização não hierárquicos de agrupamento ou compartimentação por Sejima e Nishizawa. Essa decisão também derivou de uma definição da curadoria do Museu. Sejima relata: "o curador decidiu as proporções das salas e nós descobrimos como conectá-las" (SEJIMA apud POLLOCK, 2005, p.93). O Museu de Arte Contemporânea do Século XXI é emblemático nesse sentido. Segundo Nishizawa, um dos princípios fundamentais que surgiu nesse projeto foi o de "separar cômodos" [e agrupar] (CORTÉS, 2012, p.36, tradução nossa) (Figura 2). Nesse procedimento, os arquitetos não recorrem a uma hierarquia básica. O processo é aleatório e regido apenas por critérios de proximidade ou distância, concentração ou dispersão.

Nishizawa explica que o princípio de separar cômodos surgiu, primeiramente, na planta e somente depois passou para a maquete. Na maquete, percebeu-se a possibilidade de tornar as alturas de cada sala expositiva diferentes umas das outras (Figura 3). Segundo Zaera-Polo, "houve um debate sobre como conseguir variedade na experiência espacial e como diversificar as combinações de espaços expositivos" (ZAERA-POLO, 2000, p.24, tradução nossa).



Figura 2: Arquitetos experimentam o layout e a configuração espacial do museu no interior do círculo. Nota-se a prioridade conferida ao posicionamento dos pátios, embora o posicionamento dos cômodos seja aleatório.
Fonte: GRIMA; OTA, 2004.

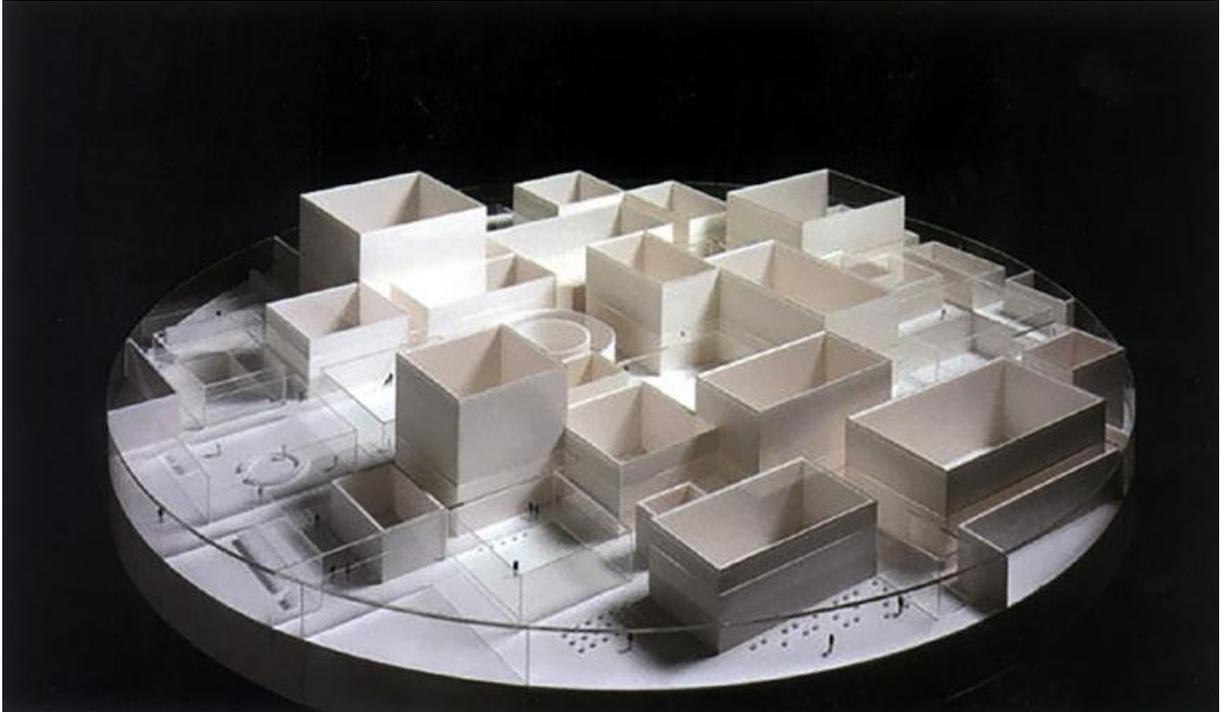


Figura 3: Maquete do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI mostra as diversas dimensões e alturas dos cômodos.

Fonte: Archinform, 2025.

Outro aspecto importante na concepção do projeto foi a criação de corredores que atravessam visualmente o espaço. Originalmente, optou-se por uma planta mais labiríntica, ausente de centro, eixos ou pontos focais. Essa configuração remete a um tipo de organização espacial japonesa tradicional, e já havia sido testado no projeto do Centro Teatral e Cultural De Kunstlinie em Almere, Holanda (1998/2006) (Figura 4a). Entre os exemplos tradicionais mais representativos dessa espacialidade está o Palácio Hommaru (1640) (Figura 4b), em Tóquio, antiga Edo (1603-1868). O arranjo espacial do palácio é “absolutamente irregular, não possui eixos nem centro, os inúmeros edifícios são conectados ou unidos diretamente. Nesse tipo de espaço, não importa o desfecho espetacular, mas a sucessão, resultante do caminhar”. Para Inoue, essa espacialidade resulta da aversão japonesa aos espaços ortogonais (INOUE, 1985, p.145, tradução nossa).

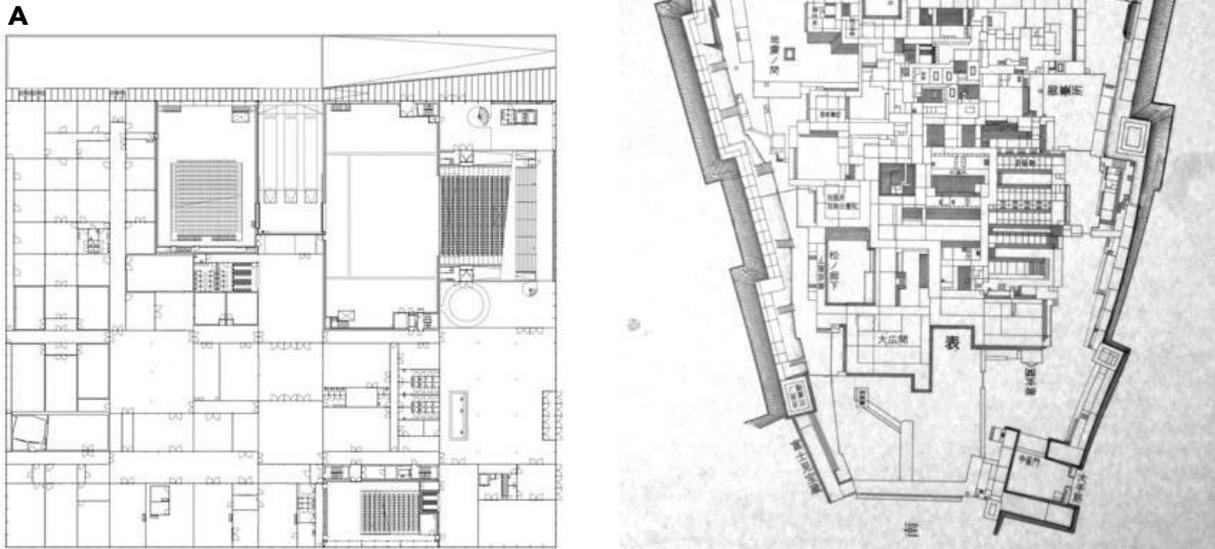


Figura 4: A) Centro Teatral e Cultural De Kunstlinie em Almere, Holanda (1998/2006); B) Palácio Hommaru (1640).

Fonte: A) Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, Yoshitaka Tanase, (ex-staff) Go Kuwata, Jonas Elding, Yoritaka Hayashi, 2004; B) INOUE, 1985.

Ao longo do processo, que envolveu a utilização de dezenas de maquetes físicas, a planta foi substituída por outra na qual os corredores foram decisivos para a organização final e para uma melhor orientação dos visitantes na arquitetura construída (Figura 5). A decisão de separar as salas por meio de galerias ocorreu em parceria com a curadora do museu, Yuko Hasegawa, após a conclusão de que o espaço interior se tornara tão complexo que as pessoas poderiam “começar a perder a orientação” (MORENO; GRINDA, 2004, p.17, tradução nossa).

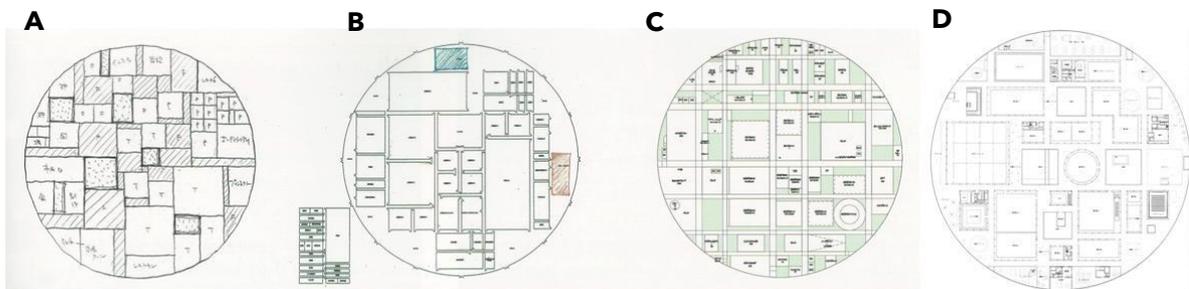


Figura 5: A) Estudo inicial. Um plano de linha de fluxo que elimina corredores e se move de salas em sala, semelhante ao Centro Cultural de Almere e ao Palácio Hommaru; B) Plano para separar o fluxo privado do prédio do fluxo dos visitantes; C) Plano para criar corredores em todas as direções semelhante as ruas de Nova Iorque; D) Plano definitivo com organização não ortogonal.

Fonte: SEJIMA; NISHIZAWA, 2021.

Em um segundo momento, os arquitetos começam a pensar “sobre como dispor todos os espaços requeridos dentro do círculo” (MORENO; GRINDA, 2004, p.17, tradução nossa). Optou-se, então, por envolver o conjunto de salas com um vidro circular, cuja cobertura é vazada por volumes de diferentes alturas. Essa grande envoltória corresponde a uma arquitetura sem fachada frontal definida que, diferentemente de uma planta quadrada ou retangular, pode ser acessada por diferentes direções. Desse modo, o edifício se volta completamente para as diversas paisagens de seu entorno - a cidade, um bosque, uma antiga casa de chá e um canal - fazendo, ao mesmo tempo, com que o exterior se torne parte do espaço do museu.

Para Cortés, a repetição das salas e a organização da planta baixa com uma colcha de retalho unidos para uma posterior separação por meio de uma distribuição aleatória, são modos de se gerar arquitetura, ao mesmo tempo coincidentes com “uma condição não hierárquica e não determinada pela composição” (CORTÉS, 2012, p.38, tradução nossa). Tais estratégias conferem a essa arquitetura uma qualidade de contemporaneidade, ao mesmo tempo em que recolhem elementos da tradição dos arranjos urbanos tradicionais japoneses. Além disso, o intenso uso da cor branca e da iluminação uniformemente distribuída homogênea e intensifica a equivalência entre os componentes da arquitetura do museu.

Transformações Geométricas - Equivalências Topológicas

Nos últimos anos os arquitetos do SANAA passaram da utilização de figuras simples e regulares (como cilindros, cubos e prismas) para a utilização de formas geométricas livres, geralmente amebóides. Para Cortés, essa mudança não deve ser compreendida como uma substituição do conceito espacial anterior, pois as formas surgidas na fase mais recente são derivadas de deformações da forma original. Para ele, as formas permanecem dentro do que ele denomina como “equivalência topológica” (CORTÉS, 2012, p.38, tradução nossa), ou seja, as formas amebóides preservam as propriedades qualitativas intrínsecas da configuração espacial anterior, embora possam introduzir algumas propriedades novas.

No Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa, houve um protagonismo da definição de uma linha-limite circular na definição da composição da forma que compreenderia as equivalências entre as salas e as galerias do museu. Em entrevista Nishizawa afirma que:

No processo de projeto do Kanazawa [Museu de Arte Contemporânea do Século XXI] nem sempre tivemos um círculo perfeito. Além disso, a circunferência é tão grande que só conseguimos ver uma parte dela de cada vez que olhamos, então no final pensamos que não era tão importante ter um círculo ou ter uma forma um pouco diferente... O importante é que o contorno seja uma única linha (CORTÉS, 2012, p.6, tradução nossa).

Para os arquitetos, a forma perfeita do círculo não era algo fundamental a ser mantido. Durante o processo, foram testadas formas topologicamente equivalentes. Nishizawa relata que: “Durante o desenvolvimento do projeto tentamos fugir dele fazendo um oval, semelhante a um círculo deformado, mas foi impossível” (MORENO; GRINDA, 2004, p.16, tradução nossa). Como segunda opção, considerou-se uma forma que, assim como o círculo, manteria a continuidade da linha única, mas a oval foi indeferida em razão do alto custo para a fabricação vidro⁶.

Nesse sentido, entende-se que edifícios de forma ameboide, como o Pavilhão de Vidro de Toledo (2006), por exemplo, equivalem topologicamente aos das figuras elementares como o museu de Kanazawa, pois preservam o mais importante: o contorno como uma única linha.

Limites como Conexões

Segundo Cortés, na obra de SANAA os limites não se apresentam como fronteiras divisórias entre interior e exterior ou entre os próprios espaços interiores, mas ao inverso, os limites se apresentam como conexões que podem se apresentar como: ligações imediatas entre os espaços ou zonas intermediárias entre o interior e o exterior - que os liga ao mesmo tempo em que amortece o impacto mútuo. Quando imediatas, as conexões acontecem por intermédio de paredes transparentes ou mesmo vãos abertos em paredes opacas. Assim, elas não implicam na eliminação total dos limites, de outro modo, elas conferem clareza para as fronteiras. São bem definidas e realçam as ligações.

No Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa, o contorno circular em vidro transparente constitui a primeira conexão direta. É um limite que conecta visualmente o exterior e o interior de forma direta. Atrás dele, uma área perimetral, de largura variável, cria uma zona intermediária entre os espaços interiores e o espaço exterior, ligando periféricamente os cômodos. Embora fechada pelo vidro, essa zona se assemelha à *Engawa* (Figura 6). Ou seja, uma galeria perimetral aberta e coberta, típica das casas tradicionais japonesas. Em entrevista, o arquiteto Nishizawa confessa: “Comecei a pensar, inclusive, que o melhor provavelmente, seria não ter fachada em absoluto; mas somente um conjunto de pequenas salas e a cobertura acima” (MALUENDA; ENCABO, 2015, p.14, tradução nossa). A ideia foi descartada devido ao controle necessário para um equipamento público como um museu, contudo, nota-se a presença viva dessa espacialidade no repertório arquitetônico japonês.

⁶ Entrevista concedida à autora pela arquiteta Kazuyo Sejima no escritório SANAA em 19 de agosto de 2023.



Figura 6: A) Contorno circular em vidro conecta visualmente exterior e interior; B) Área perimetral intermediária semelhante à *Engawa*.

Fonte: Petr Šmídek, 2012.

Os quatro pátios também possuem um importante papel nessa trama de relações espaciais. Sobretudo pelo fato de SANAA, não demarcar eixos de orientação, nem caminhos de circulação. O plano do museu busca eliminar qualquer ideia de centro. Nesse sentido, os pátios também desempenham um papel importante na orientação do museu, dando aos espaços a luz natural como referência. Os pátios estão localizados entre a zona gratuita e a zona expositiva (Figura 7), e proporcionam continuidade entre elas.

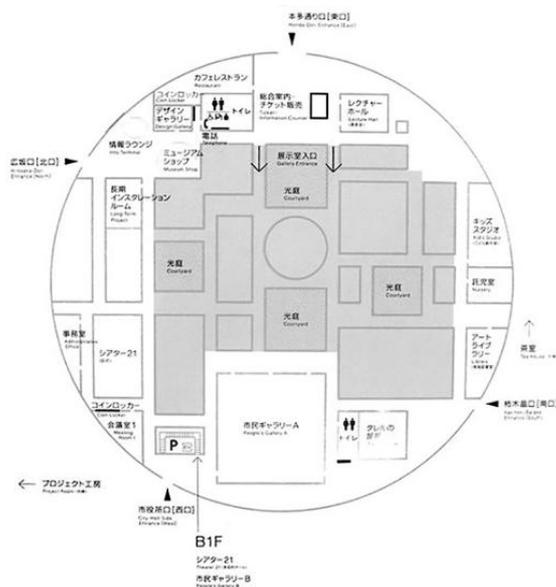


Figura 7: Desenho informativo com zona pública (branca) e zona expositiva (cinza). Museu de Arte Contemporânea do Século XXI.

Fonte: O Museu de Arte Contemporânea do Século XXI em Kanazawa, 2004.

Ao longo das dimensões arquitetônicas do museu, é constante a sensação de continuidade e descontinuidade espacial e de abertura e fechamento. Na extremidade dos corredores da zona expositiva, por exemplo, grandes portas giratórias em vidro permitem a criação de novas conexões e fluxos. Tais portas podem ser tomadas como uma versão moderna do *shoji*, uma porta deslizante em madeira e papel – típicas da arquitetura japonesa tradicional – que organiza e divide o espaço

de modo a formar uma sequência visual (Figura 8). De natureza móvel, o *shoji* permite alteração das dimensões dos cômodos com facilidade. De modo semelhante, a partir de estratégias diversas, o museu oferece ao visitante [e à curadoria] uma participação mais livre e ativa na experiência espacial.

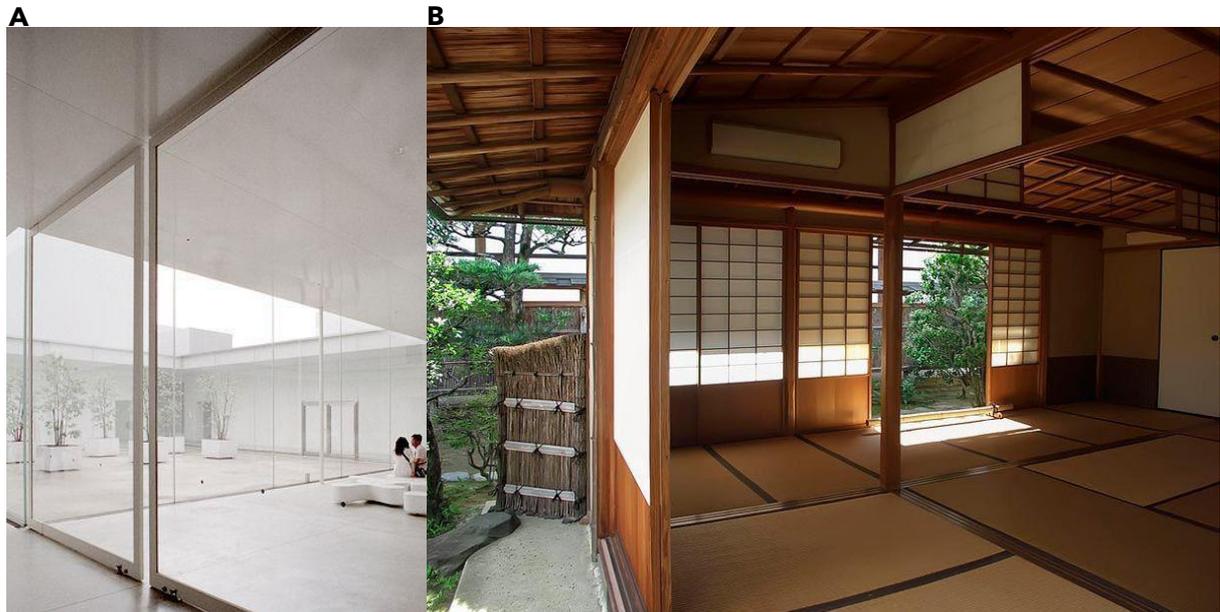


Figura 8: A) As grandes portas em vidro do museu são a tradução contemporânea do *shoji* tradicional; B) Museu de Arte Contemporânea do Século XXI.

Fonte: A) Traditional KYOTO, 2025; B) Daijirou Okada, 2008.

Intercambialidade Interior - Exterior

O aproveitamento dos espaços exteriores de seus edifícios é outro aspecto importante para a dupla de arquitetos do SANAA. Para Cortés, isto pode ser compreendido a partir de duas vertentes: a partir da tradicional valorização da natureza na cultura e na religião japonesa⁷ (CORTÉS, 2012, p.44, tradução nossa) e a partir do princípio moderno de equivalência entre os espaços interiores e exterior, mas que produz espaços com definição própria. Pois na obra de SANNA os espaços não se fundem, nem mesmo em caso de espaços com grande abertura e transparência.

No caso do Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa, essa intercambialidade entre interior e exterior se assenta na semelhança de figuras geométricas entre as zonas interiores e os pátios, tornados equivalentes entre si na planta do edifício (Figura 9a). Mas também a partir dos pátios abertos de onde se avista o céu e da luz natural que penetra, controladamente, algumas das salas expositivas. Entretanto, o elemento que oferece maior intercambialidade visual é a própria envoltória circular (Figura 9b), de 4,5 metros de altura em vidro transparente, que conforma o perímetro do museu. A partir dela é possível não só observamos praticamente 360° de paisagem (Fig.10), mas termos a sensação de que dela fazemos parte. A configuração nos remete a técnica

⁷ Entre os fundamentos do Xintoísmo, prática religiosa milenar japonesa, está a crença de caráter animista e politeísta, na qual todas as coisas que compõem o Universo são divinas e estão intimamente interligadas. Por esse motivo, prega-se a purificação de corpo e da alma e a harmonia com a natureza.

japonesa para jardins, a *shakkei* ou “cena emprestada” (ITO, 1973, p.29, tradução nossa), que implica na captura da qualidade das coisas animadas e inanimadas, e sua inserção em um contexto diferente. Essa é a essência da arte e do design japonês. O jardim interno de uma casa tradicional japonesa, por exemplo, é desenhado para ser visto de dentro da casa. Ele é uma extensão do espaço interior e forma com a casa uma unidade. Culturalmente, os japoneses aprenderam a valorizar as mudanças na atmosfera do entorno e buscam promover a continuidade da natureza e sua beleza para o interior do espaço. Do mesmo modo que na casa tradicional, o espaço externo e o interno do museu de Kanazawa compõem uma unidade, formada por dois espaços distintos.



Figura 9: A) Pátio e sala com portas pivotantes; B) Envoltória circular e relação com a paisagem.
Fonte: O Museu de Arte Contemporânea do Século XXI em Kanazawa, 2004.



Figura 10: Visuais para as massas verdes e demais edificações a partir do museu.
Fonte: Autor, 2024.

Afinamento de Medidas e Proporções Extremas

O esquematismo das plantas e dos cortes é uma característica distinta da arquitetura de SANAA na expressão de seus projetos. Contudo, Cortés afirma que embora extremamente esquemáticos,

esses desenhos contém toda a substância da arquitetura criada por SANAA. Ou seja, os elementos que definem essa arquitetura se afirmam por sua condição bidimensional.

Neles [desenhos] estão apresentados de forma precisa espaços e relações essenciais à obra. Desse modo, o desenho só contém linhas e pontos. Esses desenhos afirmam que um elemento que delimita um espaço é um plano - ou superfície - e, portanto, uma linha em planta e que um pilar é um elemento linear e, portanto, um ponto em planta (CORTÉS, 2012, p. 47-48, tradução nossa).

Segundo Teiji Itoh, esse tipo de esquematismo era observado na planta de arquitetura dos antigos mestres construtores japoneses. Os desenhos eram bidimensionais e não possuíam fachadas nem cortes. Os elementos importantes eram coluna e viga, representados por pontos pretos que simbolizavam todo o edifício. Apenas observando esses pontos, um bom mestre era capaz de visualizar o edifício acabado. De acordo com Itoh, "a existência deste sistema trouxe a possibilidade de visualização mental de todas as partes acima do plano" (ITOH, 1973, p.18-19). Assim como os construtores tradicionais, será a partir da planta, e não de elevações e cortes, que o projeto de Kanazawa será criado. Ainda que o desenvolvimento do projeto seja apoiado nas maquetes e cortes que conduzem à complexidade formal do mesmo por meio de sua volumetria.

Outro aspecto importante no afinamento das proporções do edifício será a preferência de SANAA pela finura que neutraliza uma possível sensação de massividade do todo. Mais do que o emprego de materiais leves, neste projeto a leveza resulta da redução das dimensões dos elementos componentes, sobretudo paredes e pilares. Dessa forma, a natureza superficial ou linear dos elementos que constroem o espaço é preservada desde o primeiro diagrama até a obra. Além deste aspecto, Lobão afirma que o afinamento extremo de medidas e proporções das estruturas criadas por SANAA pretende "diminuir ao máximo o impacto da arquitetura, tornando-a mais transparente possível, e assim intensificar a presença da paisagem" (LOBÃO, 2016, p. 73).

Neutralização da Estrutura

A realidade constitutiva da arquitetura de SANAA tem como base a organização topológica dos espaços capturada numa planta e, por vezes, num corte esquemático. Nessa arquitetura, a estrutura não se destaca ou desaparece, quando possível. Segundo Cortés (2012, p.50, tradução nossa), a neutralização da estrutura pelos arquitetos do SANAA segue pelo menos três estratégias usuais: (1) a multiplicação, e, ao mesmo tempo, afinamento máximo do diâmetro dos pilares que negam seu caráter de sustentação; (2) a utilização de paredes envolventes e estruturais que não necessitem de elementos para sua sustentação ou (3) a inserção de pilares em paredes opacas ou transparentes. Para ele, na prática do SANAA, esse trabalho centrado na atomização e dispersão dos elementos estruturais ocorre em paralelo à utilização da retícula estrutural retangular, herdada do Movimento Moderno. No caso do Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa - um edifício "sustentado por

meio de superfícies verticais e pilares de aço – a dissolução da estrutura alcança praticamente a totalidade dos elementos verticais do edifício: “tudo suporta tudo” (MORENO, GRINDA, 2004, p.32, tradução nossa). De diferentes modos, a estrutura encontra-se dissolvida em elementos de pouca espessura e sem presença visual considerável. As salas expositivas opacas, por exemplos, foram construídas com chapas de aço dupla, a fim de suportar os impactos horizontais de um terremoto por todo o edifício (POLLOCK, 2005, p.94, tradução nossa) (Figura 11). Esse esquema permitiu aos arquitetos limitarem o uso de colunas na zona mais externa do museu. Os pilares, quando expostos, são extremamente delgados (diâmetro de 9,65 cm), associados à pouca espessura, a pintura branca os torna quase imperceptíveis.



Figura 11: Pilares da zona pública com diâmetros afinados ao máximo, neutralizam praticamente a presença da estrutura.

Fonte: Petr Šmídek, 2012.

Em 2000, em entrevistas ao crítico Alejandro Zaera-Polo, Nishizawa menciona um interesse por um tipo de arquitetura tradicional japonesa que é sugestivo. O arquiteto fala sobre uma arquitetura cujo tipo de estrutura é muito delgado, pouco resistente e na qual a estrutura não é óbvia. Diria, “Todas as partes do projeto parecem ter o mesmo peso, por tudo – a planta, a porta e as funções – são a mesma coisa [...] me parece muito interessante” (ZAERA-POLO, 2000, p.16, tradução nossa). Com isso, Nishizawa associa a procedimento de neutralização da estrutura tanto a estratégia contemporânea de dissolução das hierarquias dos elementos, quanto à tradição construtiva japonesa cujos elementos têm pesos semelhantes na composição do espaço.

Efeitos de Atmosfera

Na obra de SANAA, os efeitos atmosféricos são produzidos devido às características dos materiais transparentes, translúcidos, reflexivos com os quais os arquitetos constroem as paredes de seus edifícios. Para Cortés, os efeitos da atmosfera surgem de pelo menos três modos (CORTÉS, 2012, p.52, tradução nossa): buscando a máxima transparência permitida pelo uso do vidro; ou na inversão dessa qualidade, ao optarem pela opacidade física dos recintos ou ainda, pela exploração dos efeitos produzidos pelo uso de cortinas (Figura 12).

A máxima transparência permitida pelo uso do vidro é evidente, sobretudo, na envoltória circular, mas também está presente em algumas salas, nas paredes duplas do teatro e em certos momentos na circulação. Já a opacidade física, pode ser percebida na maioria das salas expositivas com paredes de aço pintadas de branco. Por sua vez, a exploração dos efeitos produzidos pelo uso de cortinas conta com a opacidade. Como, por exemplo: uma das cortinas é branca e compõe a parede de fundo do restaurante, ela cria um clima onírico e, ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de integração total para a zona expositiva do museu⁸, quando aberta. A outra cortina é prata, funcionando como um envelope para o fechamento do teatro. Localizada entre a parede dupla em vidro, quando aberta permite que um maior número de espectadores.



Figura 12: A) vista da parede dupla do teatro com cortinas abertas; B) pequena sala expositiva transparente no pátio transparente; C) cortina branca no restaurante.

Fonte: Petr Šmídek, 2012.

⁸ Jin Motohashi, arquiteto e um dos curadores do museu, informou que por trás da cortina foi construída uma fina parede divisória para evitar interferência entre as atividades contíguas. Entrevista concedida à autora pelo arquiteto do museu no dia 9 de agosto de 2023.

O modo como as paredes estão dispostas também auxilia para alcançar efeitos de atmosfera. Em Kanazawa, o efeito atmosférico é atingido em grande parte pela sobreposição visual das paredes transparentes. De outro modo, em projetos mais recentes, os arquitetos têm criado cada vez mais séries de estratos espaciais verticais por meio da disposição de planos paralelos e transparentes ainda mais próximos. O que contribui para a complexificação dos efeitos atmosféricos, como no Pavilhão de Vidro de Toledo (2006), por exemplo. De todo modo, mesmo nos casos em que o efeito atmosférico é tão espetacular, como no Museu de Kanazawa, os arquitetos seguem afirmando que a razão mais importante pela qual usam o vidro é para esclarecer a ideia de organização.

EXPERIÊNCIA DA ARQUITETURA POR MEIO DA FORMA

Há um grande interesse dos arquitetos do SANAA pelo modo em que seus edifícios são experienciados. Conforme o que diz Cortés, o significado dos estudos topológicos desenvolvidos por seus arquitetos não reside “na solução de problemas matemáticos, mas sim respostas a questões experienciais” (CORTÉS, 2012, p.56). Nesse sentido, os arquitetos do SANAA declaram como finalidade de sua atividade a criação de uma atmosfera ou paisagem para pessoas. A intenção dos arquitetos é a criação de um cenário para os habitantes contemporâneos.

Desde a década de 1990, Sejima busca por “uma arquitetura cujo significado social seja regido pela clareza da organização e nas relações que a arquitetura estabelece a partir de sua própria estrutura formal” (CORTÉS, 2012, p.56, tradução nossa). No caso do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, o lugar se abriu à experiência, de modo a facilitar a travessia das pessoas entre os diversos tipos de espaço do entorno e para o interior do edifício. A forma circular, aberta nos diferentes sentidos, não só permite que o visitante percorra os espaços com liberdade, mas também induz a que ele gire ao redor do círculo naturalmente. Assim, ao caminhar, o visitante observa as diversas atividades internas e externas ao museu acontecendo simultaneamente. O caminhar coloca os possíveis pontos de vista em constante mutação. Para Nishizawa, o panorama surgido por intermédio da forma remete as pinturas *Uesugihon Rakuchu-Rakugai-zu* de Kyoto no período Edo (Figura 13). Sobre a pintura, o arquiteto comenta “Não se pode dizer exatamente onde termina a cidade e onde começa a periferia. Você vê nobres e samurais bebendo saquê na cidade, enquanto fazendeiros e texugos se contorcem nos campos, mas todos parecem iguais (ONISHI, 2020, P.286, tradução nossa). Todos nessa paisagem fazem parte de um mesmo continuum.



Figura 13: Os biombos Uesugihon Rakuchū-Rakugai-zu (1574) representam um gênero da pintura medieval japonesa.

Fonte: Yonezawa City Uesugi Museum, 2011.

O tipo de experiência proposto pela arquitetura do Museu de Kanazawa contrasta com a experiência de espaços organizados ortogonalmente como a cidade de Nova York, por exemplo. Ao se caminhar no museu, uma nova cena é descoberta a cada mudança de direção. Cada componente é visto em uma sucessão. Para Yuko Hasegawa “SANAA adiciona elementos cronológicos, como eventos e ações, às suas estruturas arquitetônicas” (LOBÃO, 2016, p.71). O espaço nunca é revelado em sua extensão de uma só vez, mas se mostra, pouco a pouco, no tempo, exigindo movimento e mudança para uma boa experiência. No fim, não importa o desfecho espetacular, mas a sucessão resultante do caminhar. Nesse sentido, o museu é um microcosmo da cidade japonesa: uma paisagem aberta à exploração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, projetado pelo SANNA, revelou uma nova proposição para concepção do arranjo da distribuição dos espaços de um Museu de Arte. Uma das alavancas que auxiliaram estes novos formatos deve ser creditada aos recursos tecnológicos, que possibilitaram a criação de formas mais exuberantes e monumentais, como o museu de Bilbao (1982/87), de Frank Gehry.

Em 1998, Hans I Belingas, no livro *Supermodernism - Architecture in the Age of Globalization*, já destacava como as raízes do moderno poderiam absorver, em diversas propostas de museus, os avanços tecnológicos associados ao movimento *High Tech*, cuja expressão buscava evidenciar sua tecnologia. O exemplo mais significativo desse movimento é o Museu de Arte do Centro Pompidou (1971-1977). Embora compartilhe a exploração formal e tecnológica com esses projetos, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI se diferencia ao não tornar os recursos tecnológicos

protagonistas nem se apresentam com monumentalidade ou extravagância. Em vez disso, o museu revela uma nova abordagem, na qual sua escala, transparência e espacialidade promovem uma integração sutil com a trama urbana que o cerca.

Estas considerações, vistas pela abordagem do artigo de Cortés, buscaram reflexionar e reconhecer estas manutenções e transformações, a partir da leitura topológica proposta pelo autor.

As geometrias paralelepipedais vigentes nos projetos modernos, que tinham como ponto de vista dispor o programa numa caixa, avançam em Kanazawa para ser executada em forma de um círculo totalmente transparente, modelo possível devido aos avanços tecnológicos na produção de vidros curvos. A caixa curva se instala em uma área sem lados, ou seja, pode ser visualmente penetrada por qualquer ponto de vista, sem frente nem costados. Equivalente a uma intercambialidade entre o interior e o exterior.

O espaço interno se organiza e se submete a um programa de várias salas internas. Cujo arranjo se dá por meio de uma claridade de organização e compartimentação não hierárquica, porém permeada por uma malha retangular que gera o posicionamento de cada uma delas. A estruturação do prédio evidencia uma dissolução da estrutura, possibilitada pelos avanços tecnológicos que viabilizam afinamentos, que no caso dos pilares os tornam praticamente despercebidos.

As salas são dispostas em galerias que geometricamente se orientam em direções entre norte e sul, praticamente com as mesmas larguras, possibilitando várias experiências da arquitetura por *promenades* internas. Nestas descobertas, as próprias vias de circulação geram pátios internos, que embora sejam de dimensões e arranjos diferentes, como nos museus clássicos, são áreas para iluminação interna. Essas áreas possibilitam a identificação de lugares diferentes para a compreensão e reconhecimento de cada uma delas, provendo leituras como as sugeridas por Gordon Cullen (1961) em *Townscape* (1981), pelo fato da proximidade da organização espacial se remeter a uma contextualização da trama urbana da cidade de Kanazawa. Outra característica que decorre desta contextualização é revelada por uma arquitetura diferenciada, aberta à cidade e que, embora por expressão peculiar e sem monumentalidade, se conjuga às características do urbano.

Estas aproximações com a arquitetura urbana e tradicional japonesa são promovidas tanto pela equivalência de semelhanças de pesos dos elementos das construções tradicionais - que, segundo Nishizawa, contribuem para a dissolução das hierarquias entre os elementos - quanto pelos efeitos de atmosfera que se revelam pela transparência dos vidros e sua refletância, provendo junto com as paredes que delimitam as salas com a opacidade necessária, que por vezes, é alterada por cortinas brancas ou escuras. Todas estas operações que facilitam a definição dos ambientes dentro de uma permeabilidade do museu, criam espaços de zona pública e expositiva sem deixar de lado a intercambialidade dos espaços.

A leitura realizada situa um possível momento de compreensão dos passos a serem trilhados pelos próprios trabalhos de Sejima e Nishizawa, como os museus Museu de Arte de Toledo, em Ohio (2001-2006), em que se destacaram o projeto de New Museum de Nova Iorque (2007), uma versão de verticalidade na sua contextualização e o Centro de Aprendizagem Rolex (2009), em que a movimentação topográfica do edifício e a cobertura modelam a organização das salas e circulações.

Portanto, o Museu de Arte de Kanazawa pode (e poderá) ser interpretado por diversas perspectivas e novas leituras. Este artigo, ancorado na análise proposta por Cortés, abre caminhos para uma compreensão mais aprofundada desse projeto e espera estimular futuras investigações que ampliem a reflexão sobre as qualidades espaciais e conceituais desse e de outros museus contemporâneos.

REFERÊNCIAS

CORTÉS, Juan Antonio. **Topología arquitectónica. Una indagación sobre la naturaleza del espacio contemporáneo.** El Croquis, Madri, nº 139, p.32-57, 2012.

_____. **Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa.** El Croquis, Madri, nº 139, p.7-20, 2012.

GRIMA, Joseph; OTA, Kayoko. **21th Century Museum of Contemporary Art.** Domus, Rozzano, Italia, nº 876, p.19-42, 2004.

INOUE, Mitsuo. **Space in Japanese Architecture.** Nova York: Weatherhill, 1985.

ITOH, Teiji. **Tradition in Japan's formative culture.** In: BAILEY, Jackson H. (ed) Listening to Japan: a Japanese anthology. New York / Washington / London: Praeger Publishers, 1973.

_____; KUZUNISHI, S. **Space and Illusion in the Japanese Garden.** New York/ Tokyo/ Kyoto: Weatherhill / Tankosha, 1973.

LOBÃO, Matilde Cortez de. **Sanaa Design Process: Essay from an Internship.** 2016. Tese (Doutorado) - [Universidade de Lisboa, Lisboa.](http://www.universidade-lisboa.pt)

MALUENDA, Inmaculada; ENCABO, Enrique. **Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa.** SANAA 2011-2015: Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa: sistemas de Continuidad. El Croquis, Madrid, p.7-38, 2015.

MORENO, Cristina Diaz; GRINDA, Efrén Garcia. **Fragmentos de una conversación: Campos de juegos líquidos, verano de 2004.** SANAA 1998-2004. El Croquis, Madrid, p.9-25, 2004.

NEIVA, Simone; PERRONE, Rafael. **A forma e o programa dos grandes museus Internacionais.** Revista Pós, São Paulo, v.20, n. 34, p.82-109, 2013.

POLLOCK, Naomi. **Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa design the 21th Century Museum in Kanazawa as a icon of see-throught Modernism.** Architectural Record, New York, vol.193/02, p.88-97, 2005.

SAAD, Silverio Syllas. **Os lugares e as arquiteturas para a arte contemporânea: os novos museus do século XX.** 2016. Tese (Doutorado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

SILVA, Paula Zasnicoff Duarte Cardoso da. **A Dimensão Pública da Arquitetura de Museus**: uma análise de projetos contemporâneos. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ZAERA-POLO, Alejandro. Kazuyo Sejima. **Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa**. El Croquis, Madrid, n° 77, p.6-24, 2000.