



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Renata Perim Albuquerque Lopes

**Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo:
interlocuções entre arte, curadoria e design**

Rio de Janeiro
2019

Renata Perim Albuquerque Lopes

**Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo:
interlocuções entre arte, curadoria e design**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Marcos André Franco Martins

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

L864

Lopes, Renata Perim Albuquerque.

Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo : interlocuções entre arte, curadoria e design / Renata Perim Albuquerque Lopes. - 2019. 179 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos André F. Martins.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Design de exposição - Teses. 2. Exposições – Teses. 3. Expografia - Teses. 4. Arte e design - Teses. 5. Museus- Teses. I. Martins, Marcos André F. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05:06.064

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Renata Perim Albuquerque Lopes

**Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo:
interlocuções entre arte, curadoria e design**

Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutora, ao
programa de Pós-Graduação em Design, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Design.

Aprovada em: 20 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos André F. Martins (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Prof^a. Dra. Barbara Szaniecki
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Prof^a. Dra. Victa Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Luiza Novaes
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Àqueles que frequentam os museus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UERJ e ao Programa de Pós-graduação em Design da ESDI, especialmente pelo enfrentamento e resistência à crise de 2017.

Ao meu orientador, Marcos Martins, pelas aulas, grupos de estudo e orientações. Levarei para trabalhos futuros seu olhar atento a minha escrita e ao tema desta tese.

A todos os professores do PPD/ESDI, em especial aos professores Zoy Anastassakis, João de Souza Leite, Barbara Szaniecki, Mauro Pinheiro e Ricardo Arthur. As referências apresentadas em aulas, nossos debates e reflexões contribuíram para o meu avanço como pesquisadora.

Agradeço ao Marcelo, amigo, companheiro e, como não podia deixar de ser, amante das artes e das exposições, grande incentivador que acompanhou de perto minha trajetória desde a qualificação.

Agradeço também aos amigos que fiz no PPD/ESDI, pelas trocas de ideias, conselhos e inspiração. Namastê.

Agradeço a minha família, principalmente a minha mãe, Sheila, e ao meu pai, Francisco Afonso, pelas oportunidades que sempre me deram de estudar e pelo incentivo em fazer esse doutorado.

RESUMO

LOPES, Renata Perim A. *Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo: interlocuções entre arte, curadoria e design*. 2019. 179 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O espaço expositivo em museus e galerias é constituído por uma série de artefatos de mediação entre a obra de arte e o público. Analisando e historicizando as transformações dos modos de expor do século XX e início do XXI, esta tese aprofunda-se nos aspectos formadores dos espaços expositivos contemporâneos: salões carregados de informações visuais, concepções do cubo branco, instalações de arte dos anos 1960-70 e espaços projetados para a interação com o público. O texto se desenvolve por meio de um percurso histórico que se orienta por três vetores de análise que também constituem o referencial teórico – trabalhos artísticos, projetos curatoriais e design exposições. Entendemos que a história do espaço expositivo não pode ser contada exclusivamente por nenhuma dessas três áreas tornando essencial a análise de sua interdisciplinaridade. Essas atividades provocaram mudanças nas formas de apresentação da obra para o público e, consequentemente, nos modos de ver os trabalhos de arte. Serão destacadas exposições históricas, apresentando grupos de artistas, designers e curadores, cujas contribuições foram seminais para a formação do ambiente de exposições de arte. A aproximação da arte no cotidiano das pessoas, característica do período aqui destacado, será demonstrada por uma série de processos de mediação. Da relação do espectador com os formatos de exibição emergem experiências que propomos refletir a partir da interlocução do design, da curadoria e da arte no espaço expositivo atual.

Palavras-chave: Exposição. Design de exposição. Arte. Curadoria. Expografia.

ABSTRACT

LOPES, Renata Perim A. *A genealogy of the contemporary exhibition space: interlocutions between art, curatorship and design*. 2019. 179 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The exhibition space in museums and galleries consists of a series of artifacts mediating between the work of art and the public. Analyzing and historicizing the transformations of the modes of exposition of the twentieth and early twenty-first century, this thesis is deepened in the aspects that form the contemporary exhibition spaces: *salons* loaded with visual information, conceptions of the white cube, art installations of the 1960s and 1970s and spaces designed for interaction with the public. The text develops through a historical path that is guided by three vectors of analysis that also constitute the theoretical reference - artistic works, curatorial projects and exhibition design. We understand that the history of the exhibition space cannot be expressed exclusively by any of these three areas making it essential to analyze its interdisciplinarity. These activities have caused changes in the way the work is presented to the public and, consequently, in the ways of seeing works of art. There will be highlights of the historical exhibitions, featuring groups of artists, designers and curators, whose contributions were seminal to the art exhibition environment. The approximation of art in the daily lives of people, characteristic of the period here emphasized, will be demonstrated by a series of mediation processes. From the relation of the spectator to the formats of exhibition emerge experiences that we propose to reflect from the interlocution of the design, the curatorship and the art in the current exhibition space.

Keywords: Exhibition. Exhibition design. Viewer. Curatorship. Expography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Jovens em frente à obra <i>A ronda noturna</i> de Rembrandt, no Rijksmuseum, Amsterdam, 2014.....	24
FIGURA 2 – Exposição <i>0.10 The Last Futurist Exhibition</i> , 1915. Sala de trabalhos suprematistas	30
FIGURA 3 – Espaço Proun de El Lissitzky, 1923, reconstrução de 1971.....	33
FIGURA 4 – Gabinete abstrato (Abstract Cabinet) de El Lissitzky (1927-28) no Landesmuseum	35
FIGURA 5 – Vitrine com o <i>ready-made Egouttoir</i> (Porta-Garrafa), 1936, na <i>Galerie Charles Ratton</i>	39
FIGURA 6 – <i>Egouttoir</i> (Porta-garrafa) na galeria do Museu_Coleção Berardo, em exposição permanente.	40
FIGURA 7 – Visitantes com lanternas na Exposição Internacional do Surrealismo. Paris, 1938.....	41
FIGURA 8 – Vista da exposição <i>First Papers of Surrealism</i> , New York, 1942.....	43
FIGURA 9 – <i>Cosmococa 5 - Hendrix-war</i> . Instalação no museu Inhotim.....	46
FIGURA 10 - Vista do corredor de esculturas de Richard Serra no museu_Guggenheim de Bilbao.	50
FIGURA 11 – Vista da instalação de Kenneth Noland em 1967.....	51
FIGURA 12 – Instalação de Dan Flavin, <i>untitled (to Jon and Ron Greenberg)</i> , 1972-73.....	53
FIGURA 13 – Galeria 44 do Landesmuseum, depois da reorganização de Alexander Dorner	59
FIGURA 14 – Reconstrução da Sala do Nosso Tempo (Raum der Gegenwart) no Van Abbemuseum em 2017.....	61
FIGURA 15 – Modulor de Espaço-Luz (<i>Light-Space Modulator</i>), Moholy Nagy, 1930.....	62
FIGURA 16 – Planta do segundo andar do Museu de Arte de NY, 1939	64
FIGURA 17 – Vista da exposição <i>Selections from the Permanent Collection, Architecture and Design</i> (MOMA – 1984)	66
FIGURA 18 – Publicação de Victor D’Amico e Charles J. Martin. <i>How to Make Modern Jewelry</i>	67
FIGURA 19 – Diretora Elodie Courter do departamento de <i>Circulating Exhibitions</i> , com painéis da exposição <i>Elements of Design</i>	68
FIGURA 20 – Catálogos de exposição feitos por Willian Sandberg para o museu Stedelijk na exposição <i>Willian Sandberg from type to image</i> (2016) no De La Warr Pavilion (Sussex, Inglaterra)	71
FIGURA 21 – Série de frames da exposição <i>Dylaby</i> de 1962 no documentário de Jean Tinguely - <i>Machine Spectacle</i> (2016).....	73
FIGURA 22 – Cartaz da VI JAC, incluindo o calendário e a planta do museu com a distribuição em lotes	76

FIGURA 23 – Salas da exposição <i>When Attitudes Become Form</i> na kunsthalle em Berna, 1969.....	80
FIGURA 24 – Exposição Agency of Unrealized Projects – AUP (Agência de Projetos Não Realizados) na Daadgalerie, 2012, Berlim.....	83
FIGURA 25 – (a) Painel interativo com jogo criado para a exposição <i>Mondrian e o Movimento de Stijl</i> (2016); (b) sala do educativo da mesma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ).....	86
FIGURA 26 – (a) Sala do CCBB/MG com cenário para fotografia na mostra <i>Mondrian e o Movimento de Stijl</i> (2016); (b) artefato expositivo para fixar o celular na mostra <i>Mondrian e o Movimento de Stijl</i> (2016).....	87
FIGURA 27 – Vista da exposição <i>São Paulo não é uma Cidade – Invenções do Centro</i> no SESC 24 de Maio, São Paulo, 2017.....	88
FIGURA 28 – Vitrine da loja Saks projetada por Frederick Kiesler, Nova York, 1927-28... 94	
FIGURA 29 – Galeria da coleção de Benjamin Altman no Metropolitan Museum (1912) ... 96	
FIGURA 30 – (a) e (b) Galeria de pintura europeia antes e depois da renovação, em 1954.. 97	
FIGURA 31 – Vista da exposição Building Workers’ Unions (Berlim, 1931).....	100
FIGURA 32 – Diagrama de Oskar Schlemmer – figura no espaço com geometria plana e delineamentos espaciais	103
FIGURA 33 – Diagramas mostrando a desordem da planta em relação ao movimento do espectador (a), o direcionamento organizado(b) e a fluidez do movimento (c).....	110
FIGURA 34 – Adesivos no formato de setas e passos do espectador na exposição <i>Building Work’s Union</i> (1931)	111
FIGURA 35 – Desenho de Herbert Bayer para o estudo	112
do Campo de Visão (<i>Field of Vision</i>).....	112
FIGURA 36 – Sala da <i>Exposition de la Société des Artistes Décorateur</i> , projetada por Herbert Bayer.....	113
FIGURA 37 – Diagrama do Campo de Visão (<i>Field of Vision</i>) de Bayer (1930)	113
FIGURA 38 – Vistas da exposição <i>Building Workers’ Union</i> (1931).....	115
FIGURA 39 – Vista da exposição <i>Building Workers’ Union</i> (1931).....	116
FIGURA 40 – Vista da Exposição <i>Bauhaus 1919-1928</i> (1938).....	117
FIGURA 41– Remontagem do sistema L e T para a exposição <i>Friedrich Kiesler: Life Visions</i> , em 2016, no <i>Museum of Applied Art</i> (MAK) em Viena.....	120
FIGURA 42 – Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, <i>Sala da Medalha de Ouro</i> na Mostra da Aeronáutica Italiana, Milão, 1934	124
FIGURA 43 – Vista geral da sala de exposições didáticas (1947).....	125
FIGURA 44 – Vista geral da sala do acervo permanente na primeira sede do MASP (1947)	126
FIGURA 45 – Vista do Cavalete de Cristal de Lina Bo Bardi no MASP	128
FIGURA 46 – Vista da exposição <i>Estudos Fotográficos</i> (1949), no MAM-SP	130
FIGURA 47 – Vista da instalação <i>A máscara, o Gesto, o Papel</i> (2017) de Sofia Borges no IMS-RJ	139

FIGURA 48 – O projeto Labirinto dos Espelhos de Daniela Thomas e Felipe Tassara na Exposição Picasso e a Modernidade Espanhola (Rio de Janeiro, 2015).....	141
FIGURA 49 – Foto de uma visitante no Labirinto dos Espelhos na Exposição Picasso e a Modernidade Espanhola (Rio de Janeiro, 2015).....	142
FIGURA 50 – Vista do display TransBorda criado pelos arquitetos Adriano Carneiro de Mendonça e Antonio Pedro Coutinho para exposição <i>Arte Democracia Utopia</i> do MAR (2018).	146
FIGURA 51 – Vista da exposição <i>Arte Democracia Utopia</i> no Museu de Arte do Rio, 2018	147
FIGURA 52 – Trabalho do artista Raphael Escobar <i>Pernoite</i> (2018) nos arredores do museu e a adaptação do trabalho na mostra <i>Arte Democracia Utopia</i> (2019).....	150
FIGURA 53 – (a) Vista da exposição Rio Utópico no IMS (2017); (b) adaptação do trabalho na mostra <i>Arte Democracia Utopia</i> (2019)	150
FIGURA 54 – Visitantes selecionando etiquetas para compor o painel. Trabalho da artista Rivane Neuenschwander (2018).....	151
FIGURA 55 – Mobiliário do trabalho <i>Almofadas Pedagógicas</i> na sala de exposição do Museu de Arte do Rio como parte da mostra <i>Arte Democracia Utopia</i> , 2018.....	152
FIGURA 56 – Estrutura da sala da sala da exposição <i>The Way Beyond Art</i> (2019) com suporte para informação sobre a obra	154
FIGURA 57 – Estrutura da sala da sala da exposição <i>The Way Beyond Art</i> (2018-21).....	155
FIGURA 58 – Vista de uma das salas da exposição <i>The Way Beyond Art</i> no Van Abbe Museum	156
FIGURA 59 – (a) Instalação de Then Peterman, <i>Civilian Defense</i> (2007) com banners feitos por visitantes na exposição <i>The Way Beyond Art</i> no Van Abbe Museum; (b) Produção de um dos banners na sala do educativo do Van Abbe Museum	157
FIGURA 60 – Postais feitos por participantes de workshops e oficinas na primeira sala da exposição <i>The Way Beyond Art</i> no Van Abbe Museum.	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 O ESPAÇO EXPOSITIVO CONSTRUÍDO PELO ARTISTA	25
1.1 Uma passagem pelos salões	25
1.2 El Lissitzky e o espectador ativo.....	32
1.3 Marcel Duchamp: museu, espectador e obra.....	38
1.3.1 <u>As exposições</u>	41
1.4 Hélio Oiticica, a obra em aberto	44
1.5 Minimalismo, espaço imaginado e percebido.....	49
2 A EXPOSIÇÃO COMO MEIO.....	55
2.1 Mediações possíveis	56
2.1.1 <u>Alexander Dorner</u> – a expressão de uma cultura visual	58
2.1.2 <u>Alfred Barr Jr – propostas curatoriais com funções estéticas</u>	63
2.1.3 <u>Willem Sandberg – o designer como curador</u>	69
2.1.4 <u>Walter Zanini – curadoria para o diálogo entre artistas</u>	74
2.2 A curadoria como atividade focada na experiência do espectador	79
3 QUANDO O DESIGN ABRE O CAMINHO.....	90
3. 1 Procedências do design de exposição.....	90
3 2 As concepções do cubo branco: montagens norte-americanas e da Bauhaus	95
3.2.1 <u>O tratamento do espaço arquitetônico</u>	98
3.2.2 <u>Oskar Schlemmer: a interpretação do espaço cúbico</u>	102
3.3 Quando se fala em design de exposição: terminologias e as fronteiras com a curadoria, arquitetura e cenografia	105
3.4 Herbert Bayer.....	108
3.5 Frederick John Kiesler.....	117
3.5.1 <u>O display Leger and Trager</u>	119
3.6 Lina Bo Bardi.....	123

4 VISITA GUIADA: INTERCONEXÕES DE LINGUAGENS – DESIGN, CURADORIA E ARTE	134
4.1 Expondo por meio do design	136
4.2 Em apenas uma linha: o design como significado da arte	137
4.3 Diversão e experiência: um percurso sugerido pelo design de exposição	141
4.4 A expressão do museu por meio do design e da curadoria	145
4.5 Design de exposição como ferramenta museal	153
4.6 Projetos em diálogo	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

Em uma fotografia, vemos uma pintura de grandes dimensões no ambiente de museu. No banco posicionado a sua frente, estão sentados adolescentes que olham compenetrados para as pequenas telas de seus celulares. Absorvidos no que veem, permanecem curvados e de costas para a obra de arte. O quadro presente nesta fotografia ilustra a atividade de um grupo de militares, homens cujos uniformes e chapéus indicam um tempo remoto. O primeiro contraste que se pode ver na imagem é entre a pintura de tons terrosos escuros e a luz clara que incide sobre os jovens louros. O segundo contraste, de ordem semântica, indica o interesse maior desse grupo de jovens pelo acontecimento digital em miniatura do que pela famosa obra de Rembrandt, *A ronda noturna*, exposta no Rijksmuseum de Amsterdam. A fotografia aparece no artigo de Laura Erber (2014) que nos conta que a imagem foi divulgada nas redes sociais do museu e obteve uma série de comentários negativos: “jovens alienados”; “não se fazem mais espectadores como antigamente”. Alguns dias mais tarde, funcionários do museu esclareceram que o grupo estava, na verdade, acessando um aplicativo criado pelo museu para obtenção de informações sobre a obra e o artista.

A imagem descrita a cima (Figura 1) foi o ponto de partida e a principal questão para o início desta pesquisa. O que mais intrigava ali era o fato de a imagem ter sido divulgada pelo museu sem mencionar o aplicativo, o que pode ser entendido como uma afirmação do museu de que os tempos mudaram e os espectadores não são mais os mesmos. Será? Será que o olhar contemplativo do espectador contemporâneo e sua capacidade de experimentar uma pintura em sua potência plástica se perderam? Essa pergunta guiou parte dos estudos desenvolvidos, cujo foco recaiu nos dispositivos digitais mediadores da arte, e dentro deste tema teve início a pesquisa desta tese.

A percepção do público de museu conectado às redes levou ao estudo das tecnologias digitais e de atenção do espectador. Foram desenvolvidos artigos voltados para essas áreas baseados nas reflexões de autores como Manovich (2001) e Paula Sibilia (2016), além do estudo sobre a atenção do espectador de Jonathan Crary (2012, [1990] 2013). Esses autores incentivaram pesquisas de imagens na Internet especificamente fotografias que circulem em redes sociais como o Instagram e fotos feitas no ambiente museal. A interação dentro desse processo – produzir e compartilhar imagens – compreende desde enviar a foto pelo aplicativo, interferir na sua qualidade, cor, iluminação e formato até comentários e *likes* que se pode fazer e obter nas imagens compartilhadas.

Analisando a formação do sujeito contemporâneo, Sibilia (2016) nota que esses dispositivos digitais impulsionam novas formas de ser e estar no mundo. A autora, ao analisar esse fenômeno da cultura visual, indica que os novos meios de produção de imagens são enriquecidos e potencializados pelas redes digitais “sob bandeiras como as da cibercultura, da inteligência coletiva e da reorganização rizomática da sociedade” (SIBILIA, 2016, p. 17), e destaca que o comportamento atual é consequência de processos históricos complexos envolvendo uma infinidade de fatores socioculturais, políticos e econômicos. No cerne das análises dos antecedentes históricos que constituem o observador estão os estudos de Jonathan Crary ([1990] 2013) sobre a atenção. O autor foi o parâmetro para o entendimento de que a atenção do espectador, desde o século XIX, se transforma lado a lado com o surgimento de novas formas de representação, novas maneiras de ver, ouvir e assistir espetáculos ou frequentar exposições.

Crary nos sinalizou, ainda no início dessa pesquisa, que a visão é apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas (CRARY, [1990] 2013, p. 27). Poderíamos antecipar, a partir dessa afirmação, que muito do que está sendo apresentado nesta tese são formatos expositivos que privilegiam a tutilidade e o movimento, ou seja, formas de possibilitar ao espectador uma percepção ampliada da obra.

A investigação dos processos históricos que contribuíram para a formação do espectador contemporâneo incentivou a *pesquisa dos precedentes da tecnologia inserida no espaço da arte*. Buscamos analisar em exposições históricas os artefatos de mediação que impulsionavam o espectador a percorrer as salas de museus e galerias de um modo diferente do convencional, observando também os agentes – artista, arquiteto, curador, designer – implicados ali para a produção de sentido no espaço da arte. Com esse novo foco, voltamos para a transformação do espaço expositivo no século XX. Notamos que a investigação da formação do espaço da arte, nesse período, poderia contribuir para o enriquecimento do campo de pesquisa do design de exposições, principalmente se pudéssemos interligar atividades que são estudadas, muitas vezes, em programas acadêmicos distintos – artes, curadoria e design. Nosso objetivo, no entanto, configurou-se da seguinte forma: *analisar as transformações do espaço expositivo do século XX e início do século XXI destacando os precedentes históricos de um espaço de exposição da arte que hoje demanda ao espectador uma interação constante*. Faremos isso por meio de um percurso que se guia pelo trabalho do artista, do curador e do designer de exposição. Esse trajeto possibilita destacar os construtores do espaço da arte em diferentes momentos históricos indicando também que a autoria do

espaço expositivo é uma consequência de determinadas características da história da arte moderna.

Ao percorrer esse caminho, notamos a importância dos seguintes objetivos gerais:

- Destacar, por meio do trabalho do artista, do curador e do designer, a noção de espacialização da obra de arte – por espacialização entendemos tudo que será mobilizado pela localização do sujeito no seu lugar e pelos referenciais corporais (frente-costas, vertical-horizontal, dentro-fora), assim como o deslocamento dos corpos e a travessia dos limites entre espaços (DAVALLON, 2000; SARTORELLI, 2019);
- Identificar o processo de formação do modelo expositivo conhecido como cubo branco, assim como as intervenções feitas para subverter esse espaço;
- Observar, em exposições atuais, o papel do design de exposição e refletir sobre sua atuação na experiência do espectador.

O trabalho se baseia em três nos eixos norteadores acima citados para apontar a transformação do espaço expositivo: arte, curadoria e design de exposição, os quais se dividem em três capítulos. A partir das análises dos trabalhos de figuras emblemáticas do século XX, emergem as reflexões que dão corpo ao desenvolvimento do texto.

Os nomes destacados foram escolhidos pelo impacto de seus trabalhos no momento em que foram criados e por terem indicado elementos de análise que correspondem ao que podemos observar ainda hoje em exposições. Focamos nas atividades que então inauguravam as intervenções no espaço da arte e que buscavam criar uma aproximação entre o artista e o público. Tratava-se de dar continuidade ao projeto modernista da arte colocando o museu e a arte mais próximos do cotidiano das pessoas. Por isso, o que iremos ver é um recorte da história das exposições que começavam a provocar e instigar atitudes do público com relação às obras de arte, tais como: abaixar, levantar, tocar, arrastar, parar, se aproximar, se distanciar, seguir uma direção, ver de outro ângulo, escolher seu próprio caminho, brincar, ouvir, pensar, sonhar, querer. Tudo isso será possibilitado pela arte e pelas atividades que estavam em formação nesse período, a saber: a curadoria e o design de exposição. Podemos de antemão indicar que um objetivo comum para os três atores que aqui destacamos – artista, curador e designer – era criar uma visão corporificada, retirar do olho sua primazia e transformar o espectador em um participador no espaço da arte.

Iniciamos o texto pela visão do artista, o que indicou ser um caminho natural pois, no período aqui demarcado, foram os artistas os primeiros a organizar exposições nas quais a intenção era dar ao espectador possibilidades de ver a arte para além do modo executado nos salões, aquele que preenchia toda a parede com pinturas e objetos raros de colecionadores.

O nome de Marcel Duchamp é recorrente na bibliografia da história das exposições. As mostras dos surrealistas organizadas por ele em 1938 e 1942 inauguram, de fato, o modo de entender a criação e organização do espaço expositivo como um trabalho autoral, levando o espectador a uma percepção dos trabalhos em exposição para além dos sentidos da visão.

Embora essas duas exposições sejam tema recorrente quando se trata da história das exposições, nesta tese propomos analisar também um dos seus *ready-mades*, o *Egouttoir* (Porta-garrafas), e o modo como foi exposto no museu, para entender os questionamentos iniciais do artista com relação ao espaço expositivo. Os *ready-mades* antecipam a compreensão de como a elaboração de um contexto do objeto artístico vai oferecer condições de interpretação para o espectador.

O contexto da exposição vinha sendo compreendido por El Lissitzky ao estudar as formas geométricas bidimensionais para depois criar composições tridimensionais. Foi inclusive nas colagens e nas fotomontagens que Lissitzky desenvolveu as ideias que posteriormente foram projetadas no design de exposição, razão pela qual é destacado aqui como artista e não como designer. Antes de projetar a Sala Abstrata (*Abstract Cabinet*) para a qual chamamos atenção nesta tese, Lissitzky, como artista, atuou no grupo dos suprematistas e dos construtivistas russos. Ao apresentar a trajetória do artista e designer, buscamos ressaltar seu desejo de comunicação com um público mais abrangente e como conseguiu alcançar tal propósito por meio do design de exposição. Em mais de uma oportunidade, Lissitzky explicitará a compreensão do trabalho de montagem de espaços expositivos como um amadurecimento de sua obra. Vem desse entendimento sua frase: “em 1926 meu trabalho mais importante como artista começa: o design de exposições” (LISSITZKY, 1977 apud BUCHLOT, 1984, p. 102).

O terceiro artista que apresentamos neste capítulo é Hélio Oiticica. À primeira vista, seu trabalho pode parecer deslocado com relação a Duchamp ou Lissitzky quando se tem em mente que o artista buscava recusar as instituições museológicas. Em 1966, ao afirmar que “O museu é o mundo, é a experiência cotidiana”, Oiticica sintetiza o conceito de sua obra, a ligação entre manifestação criativa e coletividade, que segundo o artista precisava transgredir o conceito de museu, galeria de arte e exposição. Muito embora haja diferenças nítidas, o trabalho de Oiticica tem caminhos claros de diálogo com as colocações que fizemos sobre El Lissitzky.

Como participante do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e mais tarde do movimento neoconcreto, Oiticica explorou a linguagem geométrica no plano para depois pensar nas formas e cores que tomariam o espaço da galeria. Seus Relevos Espaciais, Bólides e

Penetráveis são trabalhos que trazem ricas reflexões sobre o tema do espectador no espaço expositivo, contudo escolhemos aqui *Cosmococa 5 Hendrix-war*, de 1973, que faz parte do projeto *Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress* – ao todo nove ambientes que proporcionam ao espectador modos diferentes de assistir às projeções de imagens: deitado em redes ou em colchões, lixando as unhas ou nadando em uma piscina.

As Cosmococas foram apresentadas pela primeira vez no período de autoexílio do artista em Nova York e estavam em diálogo com o *underground* da cidade. Não foram pensadas, inicialmente, para o ambiente de galerias de arte ou museus, e sim para serem montadas em apartamentos de amigos do artista. Cinco, das nove Cosmococas, estão hoje em exposição permanente no Instituto Inhotim (Brumadinho, MG).

Muitos curadores entendem certas obras de Oiticica, como as Cosmococas, como difíceis de serem montadas e preservadas¹. As preocupações vão desde a manutenção até a alteração dos sentidos originais de cada trabalho. Muito embora a remontagem em Inhotim receba críticas com relação às escolhas curatoriais – a arquitetura pensada para o local e as orientações impostas ao público no intuito de pedir sua participação constante – interessa, para este trabalho, ela poder ser experimentada pelo público. Importa notar que, assim como ainda existem museus que transformam o trabalho de artistas em objeto de culto – caso de *Bichos*, de Lygia Clark, colocados em redomas de vidro impedindo os visitantes de manuseá-los, e ignorando completamente a proposição da artista para essas obras –, as Cosmococas resistem como trabalho artístico que ainda pode ser experimentado pelo público.

Voltando o foco para o espaço expositivo, há um movimento artístico, o minimalismo, que aborda o espaço do museu e da galeria a partir de relações diferentes das de Hélio Oiticica. O minimalismo altera os espaços da exposição ao considerar o corpo do espectador em relação aos objetos criados naquele local determinado. Enfatizamos aqui as escalas das obras que modificam os espaços internos e externos dos museus gerando problemas que concernem aos modos de exposição dessa arte.

É nesta parte da tese que começamos a considerar a crítica de Rosalind Krauss (1990) sobre a criação de experiências para o espectador no ambiente expositivo. A descrição da autora da visita ao Musée d'Art Moderne de la Ville, em Paris, à exposição curada por Susanne Pagé, especificamente do encontro seu com a obra de Dan Flavin, impulsiona a

¹ Melendi (2017) destaca a preocupação de Julia Rebouças, que atuou na curadoria do Instituto Inhotim de 2007 a 2015, sobre a dificuldade em manter abertas ao público as salas onde se encontram as *Cosmococas* (MELENDI, 2017, p. 155). O curador da mostra *Lygia Clark and Hélio Oiticica* na Tate Modern (Londres, 2019), Michael Wellen, relata, em vídeo, a dificuldade de expor uma obra como *Tropicália* sem perder a importância cultural que teve, além dos cuidados com sua manutenção (WELLEN, 2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=fA-Mm8_SGsc>. Acesso em: 12 jun. 2019.

pesquisa a investigar a produção de experiência para o espectador em museus. A crítica de Krauss e as reflexões de Hal Foster (2015a; 2015b) sobre o processo de fruição do espectador diante do trabalho dos artistas do minimalismo nos servem para pensar as práticas de curadores e designers no espaço expositivo que iremos analisar nos capítulos seguintes.

Os artistas reunidos neste capítulo estão correlacionados pelo modo como se referem à posição do espectador no espaço expositivo. Embora distantes historicamente, entendemos que esses artistas apresentam formas de interferir nos modos de apresentação da arte importantes para este trabalho.

No capítulo dois, no qual analisamos o espaço da exposição a partir das montagens dos curadores, as críticas de Krauss reaparecem para pontuar o trabalho da curadoria, principalmente depois de Harald Szeemann, curador suíço que traduziu em suas práticas uma abordagem mais radical da arte contemporânea ao pôr em jogo a aproximação da arte, da exposição ou da galeria com o cotidiano das pessoas. Destacamos Szeemann para refletir sobre o trabalho autoral do curador que será visto, pelos profissionais da área, como um modo criativo de ampliar o tema da curadoria para alcançar mais pessoas, ou será entendido como um modo de dar à exposição um formato de evento voltado para os interesses do mercado (KRAUSS, 1990). Nesse ponto, retoma-se a reflexão sobre o tipo de experiência oferecida ao público de museu; essa experiência estaria respondendo a uma lógica de mercado, esvaziando o trabalho do artista e a abordagem conceitual da mostra? Ou estaria, com o uso de uma variedade de dispositivos de mediação – salas projetadas para o contato mais direto com as obras, uso de celulares, câmeras fotográficas e da internet –, colocando a obra de arte em diálogo mais próximo com o espectador? Pontuamos algumas interseções entre experiência e entretenimento, a partir do trabalho da curadoria, para refletir sobre a possibilidade de criação de uma experiência que considere conteúdo, história e posicionamento institucional.

Apresentamos essa reflexão após passarmos por nomes que, na primeira metade do século XX, marcam o período no qual a atividade curatorial não era reconhecida como hoje. Alexander Dorner, Alfred Barr, Willian Sandberg e Walter Zanini são destacados neste trabalho por atuações na direção de museus e na forma como conduziram a apresentação das obras de arte no espaço expositivo. O trabalho em comum desses diretores é caracterizado pela consideração da presença do espectador e suas possibilidades de visualização da arte. A partir desses nomes, marcamos também, neste capítulo, os precedentes da atividade curatorial.

Ao nos debruçarmos sobre os trabalhos de diretores de museus, buscamos as ações que inauguraram os modelos curatoriais atuais e aquelas desenvolvidas a partir de 1990 com a expansão dos centros culturais. De forma geral, a atividade curatorial foi demarcada aqui pela inserção da obra de arte no espaço; pelos processos de mediação criados entre espectador e obra; pelo uso da exposição como uma atividade autoral; pela organização das exposições em espaços alternativos; pela consideração do espaço arquitetônico. Este último nos conduzirá para as análises presentes no capítulo seguinte no qual o espaço expositivo projetado por designers será o foco.

Seguimos o trajeto, no capítulo 3, que coloca o design como protagonista na concepção do espaço expositivo e buscamos destacar, na sua formação histórica, as contribuições do design de vitrines das lojas de departamento. Observamos que, quando a história do design de exposição é entrelaçada com a história das exposições, é comum vermos autores como Philip Hughes (2010), Ian Lorenc et al. (2007) e Hegewisch (1998), destacando os Gabinetes de Curiosidades do século XVI e os salões de arte europeus. Ressaltamos também esse momento justamente para pontuar que era nestes locais que artesãos e fabricantes de mobiliários, que atendiam museus e lojas comerciais com produtos análogos, buscavam ideias para aperfeiçoar seu trabalho. Propomos mostrar que, no início do século XX, a relação entre as funções do design de vitrines e a espacialização das obras no museu mantinham íntima relação e que o conhecimento das duas áreas se desenvolveu pelas trocas de um com outro.

Frederik Kiesler, designer que destacamos neste capítulo, realizou projetos para lojas de departamento, galerias de arte e museus. Ao apresentar Kiesler como umas das figuras emblemáticas para o design de exposição, a ênfase maior recai na criação do sistema de expositores (*displays*) para uma exposição realizada em 1924, antes de sua mudança para Nova York. Na capital norte-americana, como veremos, o designer realizará inúmeros projetos para a galeria Art of this Century, os quais darão proeminência ao seu nome.

Ao prosseguirmos com a história do design de exposições e suas principais influências, damos a ver, em paralelo, a formação de um espaço da galeria moderna conhecido como cubo branco. Pontuamos, no interior da história do design, as influências norte-americanas e da Bauhaus sobre este espaço de exposição de arte em museus e galerias. No que diz respeito às influências norte-americanas, sabemos que o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, é o que mais acolheu esse modelo expositivo, mas é no Metropolitan Museum que assinalamos algumas procedências consistentes para a formação de um espaço com menos ornamentação e com organização linear das obras de arte.

Já na Bauhaus, a partir da análise das premissas de Walter Gropius para a construção de ambientes internos, pontuamos as principais concepções arquitetônicas que deram forma ao espaço expositivo de paredes brancas, amplo e, sobretudo, que pudesse indicar a equivalência entre interior e exterior. Além disso, foi nos workshops desta escola, coordenados por Herbert Bayer, que aconteceram os primeiros estudos e aplicações práticas da expografia – aspecto que também pontuamos neste capítulo.

Na parte dedicada à Bauhaus, damos destaque também para o trabalho do cenógrafo Oskar Schlemmer. Foi esclarecedor notar o apreço que Gropius tinha por Schlemmer. O arquiteto indica no trabalho do cenógrafo a forma pela qual Schlemmer interpretava o espaço arquitetônico, valendo-se não apenas da visão, mas do corpo do ator no espaço cúbico. Essa noção foi traduzida no famoso diagrama de Schlemmer, que também figura nesta tese. Talvez pudéssemos intuir que o diagrama indica, graficamente, as noções de visão corporificada já intencionada por artistas como Marcel Duchamp. Embora Schlemmer não apareça com o mesmo destaque dos outros designers neste capítulo, ele apontou noções fundamentais para o design expositivo a partir de seus estudos cenográficos.

Herbert Bayer, Frederick Kiesler e Lina Bo Bardi figuram neste capítulo como os designers que pensaram a ocupação do espaço arquitetônico diretamente relacionada com a organização das obras de arte e a circulação do espectador. Ao destacarmos Lina, a evidente distância cronológica é menos importante que a relação de seu trabalho com o de Kiesler e Bayer. Esses nomes figuram juntos neste trabalho em razão das rupturas com os modos tradicionais de exposição – o *Field of Vision*, sistema de apresentação de fotografias criado por Bayer, o sistema L e T de Kiesler e os Cavaletes de Cristal de Lina Bo Bardi são *displays* pensados para exposição que propõem uma nova relação do espectador com a arte, ou seja, possibilitam ver as obras de diferentes ângulos e, ao mesmo tempo, criam sentido no espaço expositivo.

As reflexões que emergem do trabalho de cada um desses designers indicam e também inspiram as análises elaboradas no quarto capítulo. O caminho natural seria buscar, em casos recentes, os *displays* criados no espaço expositivo. Contudo, vale lembrar, o objetivo é entender e destacar as atividades do design de exposição e da curadoria em exposições de arte. A partir desse entendimento, foram feitas visitas a museus considerando os seguintes critérios: como o significado da obra de arte e a temática das mostras se desdobram no design de exposição; como a instituição museal pode expressar seu papel estético, social e político por meio da exposição de arte. Portanto, sugerimos no último capítulo alguns caminhos para o design de exposições, importando notar que tais caminhos

estão em aberto, propondo sempre novos questionamentos, principalmente com relação ao espectador e a arte.

Inicialmente, as visitas às exposições foram feitas quando o objetivo era observar a tecnologia como mediação entre espectador e obra. Dessa intenção inicial, mantivemos a exposição de *Picasso e a modernidade espanhola*, porém com um foco maior no display, o Labirinto dos Espelhos, projetado no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. As exposições *Corpo a Corpo* no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro, 2017), *Arte Democracia Utopia* no Museu de Arte do Rio de Janeiro (2019) e *The Way Beyond Art* no Van Abbemuseum (Eindhoven, 2017-2021) integram o grupo de exposições analisadas. Esta última fez parte de uma viagem ao exterior realizada em janeiro de 2019². As mostras presentes neste capítulo apresentam arranjos expositivos que mantêm relação direta com os critérios propostos para as análises: identificar o design de exposição como ferramenta de significado da arte e como expressão da identidade de uma instituição museológica.

A seleção das exposições se baseou também em uma análise documental: publicações impressas e on-line nas quais poderiam ser encontrados textos dos curadores, dos designers ou da direção dos museus; catálogos das exposições com embasamento teórico sobre o tema da exposição e entrevistas com designer e com o curador da mostra *Arte Democracia Utopia* no Museu de Arte de Rio de Janeiro³.

O material de pesquisa das exposições, catálogos, vídeos e entrevistas, apresentam o entrelaçamento das atividades da curadoria, do design e da arte com mais clareza que a produção teórica dessas áreas. A literatura que foca nos vetores da pesquisa não apresenta a interdisciplinaridade que aqui queremos apontar. Os livros de história das exposições aos quais tivemos acesso não destacavam especificamente o papel do design de exposição ou da expografia nos ambientes expositivos. Alguns autores como Bruce Altshuler (1994) e Lorenzo Mammì (2012) nos deram pistas de como a atividade estava sendo praticada por outras pessoas envolvidas nas montagens de exposições. Essa dificuldade inicial em delinear

² Cabe mencionar que a viagem foi motivada pela pesquisa em andamento, principalmente pela leitura do livro de Claire Bishop, *Radical Museology* (2013). A autora menciona três instituições museológicas – o Van Abbemuseum, em Eindhoven, o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid, e o Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM), em Ljubljana – que escapam ao programa *mainstream* de museu de arte contemporânea, o qual, muitas vezes, prioriza artistas e exposições de renome internacional. De acordo com Bishop, a programação desses museus privilegia o uso da própria coleção, em exposições de longa duração, utilizando formatos curatoriais e de exibição alternativos para abordar temas difíceis e relacionados à sua história específica, tais como: “culpa colonial e a era franquista (Madri), a islamofobia e o fracasso da socialdemocracia (Eindhoven), as guerras balcânicas e o fim do socialismo (Liubliana)” (BISHOP, 2013, p. 27).

³ Foram feitas entrevistas com o curador e o designer da exposição *Arte Democracia Utopia*, Moacir dos Anjos e Adriano Carneiro de Mendonça. Outros materiais supriram as informações necessárias para nossa análise, como o texto de Thyago Nogueira presente no catálogo da mostra *Corpo a Corpo*, e o vídeo com a palestra dos designers Can e Asli Altay para a exposição *The Way Beyond Art*.

os contornos do design de exposição no início do século XX permitiu ressaltar alguns pontos não tão explicitados na literatura da área. Essa foi a razão pela qual destacamos a influência do design de vitrines e design de palco e também do destaque dado a nomes como o de Frederick Kiesler para o design e o de Willian Sandberg para a curadoria. As referências específicas da área (KLEIN, 1986; LORENC et al., 2007; HUGHES, 2010) apresentam pontos importantes sobre a história do design de exposições, como a formação dos primeiros departamentos de design em museus (KLEIN, 1986), no entanto privilegiam portfolios de designers para mostras comerciais (LORENC, 2007) ou o uso de materiais e habilidades específicas (HUGHES, 2010).

O levantamento bibliográfico foi feito a partir de teses e dissertações principalmente nas áreas do design, artes e arquitetura. No exterior, encontramos um amplo estudo acadêmico focado em nomes como o de Marcel Duchamp (Filipovic, 2009, 2013) e Frederick Kiesler (Mcguire, 2014) e em estudos do espaço expositivo de museus (William Shaffer, 2017; Emily Orr, 2016). O livro mais completo que trata da história do design de exposição é o de Mary Anne Staniszewski (1998), *The Power of Display*. Ainda que a autora se detenha nas primeiras exposições do MoMA até a década de 1990, não deixa de apresentar designers e trabalhos seminais de outras instituições. Staniszewski problematiza o direcionamento do design expositivo, após a década de 1960 e 1970, para trabalhos de arte conceituais ou instalações artísticas que utilizam o espaço expositivo e arquitetônico como parte da obra.

O designer e arquiteto Martin Beck apresenta uma das diferenças entre exposições de arte e mostras comerciais a partir da reflexão sobre os argumentos de designers proeminentes dos anos pós-guerra, os suíços Richard Paul Lohse e Hans Neuburg, e o alemão Klaus Frank. Beck pontua algo que pode nortear as análises dos displays destacados no quarto capítulo:

As principais separações que surgiram entre as formas artísticas e não-artísticas de exposição se manifestaram na maneira como cada uma delas considerou e abordou a noção de exibição. Formas de exibição reguladas – através de sua visibilidade ou invisibilidade – o status político e econômico do que foi exibido, bem como o posicionamento de um espectador (BECK, 2009, p. 29).⁴

A maneira de trabalhar os displays e a posição do espectador são em si mesmos exercícios de análise importantes quando apresentamos exposições como a do Centro

⁴ No original: “The main separation that emerged between artistic and non-artistic forms of exhibiting was manifested in the way they each considered and addressed the notion of display. Forms of display regulated – through its visibility or invisibility – the political and the economic status of what was exhibited, as well as how a viewer was positioned.”

Cultural Banco do Brasil e a do Instituto Moreira Salles, por exemplo. A noção de visibilidade e invisibilidade será notada nos displays de cada uma dessas exposições.

A produção teórica das outras duas áreas que propomos analisar, arte e curadoria, é notadamente mais extensa que a do design expositivo. Muitas obras editadas por curadores e críticos de arte deram corpo ao capítulo onde tratamos da exposição como meio de expressão do curador. Referimo-nos aos textos organizados por Alexandre Dias Ramos em *Sobre o Ofício do Curador* (2010), particularmente os de Rejane Cintrão e Cauê Alves, que não só refletem sobre o trabalho do curador, mas se debruçam sobre a história e a formação da atividade. O texto de Mirtes Martins de Oliveira (2017), em *História das Exposições / Casos Exemplares*, e o de Christoph Grunenberg (1994), em *Politics of Presentation*, embasaram algumas reflexões sobre a formação do cubo branco e o modo como Alfred Barr foi partidário deste formato expositivo.

As entrevistas do curador suíço Hans Ulrich Obrist, em *A brief history of curating*, nos deram a oportunidade de conhecer melhor o trabalho de alguns “pioneiros” da curadoria – para usar o termo do autor. A seleção de entrevistas com esses curadores inspirou as escolhas dos nomes de diretores de museus que destacamos. Embora o título do livro tenha uma contradição, pois não é organizado historicamente, seu conteúdo nos leva a entender a formação de um circuito da arte constituído por curadores e artistas europeus e norte-americanos, um ponto fora da curva é a entrevista com Walter Zanini. Na obra em questão, o nome de Sandberg é citado por 8 dos 11 entrevistados, dando a ver um diretor que acumulou outras atividades que vinham de sua formação em design gráfico e transformou a imagem do Stedelijk Museum em Amsterdam.

Boa parte da literatura sobre crítica e curadoria, como Smith (2012), Bishop (2013), Van Hantelmann (2014) e Osorio (2015), ressalta aspectos da questão levantada por Rosalind Krauss quanto ao foco dado à experiência do espectador em museus de arte contemporânea, mencionada anteriormente. Esses autores fundamentam nosso entendimento de que a experiência criada para o espectador, pelo modo como ela é direcionada dentro de uma instituição museológica, pode aproximar o público do conteúdo histórico de sua coleção ou dos trabalhos dos artistas que expõem. Em outras palavras, a curadoria e o design de exposições possibilitam experiências mais aprofundadas para espectador quando conseguem estabelecer uma conexão entre os significados dos trabalhos dos artistas com os contextos sociais e culturais do presente. Esse argumento percorre toda a tese e será notado também no capítulo quatro, quando analisamos a atuação dos museus contemporâneos e seus formatos de exibição. Neste ponto, foi fundamental resgatar as reflexões de Giorgio Agambem (2009),

Néstor Canclini (2012) e Didi-Huberman (2003, 2015) sobre o contemporâneo e as relações entre passado e presente, que se intercalam e se sobrepõem no interior das instituições museais. As reflexões que serão desenvolvidas a partir dos autores aqui mencionados possibilitam o exercício de observar obras de arte em um museu; neste trabalho, enfatizamos os processos de mediação no espaço expositivo que contribuem tanto para os modos de ver do espectador como para as formas de apresentação das obras de arte.

Produção de experiências no espaço expositivo; percepção do espectador; aproximação da arte com o público e práticas do museu contemporâneo são alguns temas que emergem neste trabalho. Iluminar essas questões pode dar início às compreensões do espaço expositivo atual e suas implicações para o espectador, bem como ressaltar as atividades da arte, do design e da curadoria as quais muitas vezes encontram-se sobrepostas, e por isso ocultadas, na produção de uma exposição.

FIGURA 1 – Jovens em frente à obra A ronda noturna de Rembrandt, no Rijksmuseum, Amsterdam, 2014



FONTE: Instituto Moreira Salles (blog).⁵

⁵ Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/precisamos-falar-sobre-as-imagens/>>.

1 O ESPAÇO EXPOSITIVO CONSTRUÍDO PELO ARTISTA

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.

Marcel Duchamp

As transformações no espaço expositivo, entre fins do século XIX e o início do século XX, foram impulsionadas por ações de artistas, curadores, arquitetos e da própria instituição museológica, que contribuíram para a criação de modos de expor em museu e galerias de arte. De um ambiente carregado de objetos e decorado ao gosto burguês até o espaço neutro modernista, posteriormente usado como parte do trabalho artístico, há uma genealogia que aqui será pontuada tendo como referência o olhar do artista para esse espaço.

Falar de modos de expor em museus e galerias significa falar da história moderna das exposições que estão ligadas à história das vanguardas. As exposições desses grupos eram fundamentadas em uma certa utopia decorrente da fé no progresso científico; com elas, o modernismo cultural passou por uma sucessão de revoluções análogas às do campo científico (ALTSHULER, 1994). O motor dessa mudança foi a atividade dos artistas de vanguarda, motivados por um mercado crescente de novos produtos culturais.

Um dos valores inerentes a esse período, e centrais nas atividades das vanguardas, foi a reivindicação do novo e uma rejeição a tudo que era anterior. Junto a isso, observa-se nos salões não oficiais a nítida preocupação de seus organizadores, muitos deles artistas, com a recepção dos trabalhos da chamada arte de vanguarda. São esses valores que serão vistos nas exposições e espaços projetados pelos artistas aqui apresentados. O objetivo, neste capítulo, é, portanto, demonstrar como a atividade de artistas provocou mudanças no espaço do museu e da galeria a partir de obras voltadas para a maneira pela qual o espectador poderia compreendê-las.

1.1 Uma passagem pelos salões

A atividade expositiva nos salões do século XIX objetivava propagar os modelos de gosto, por meio da classificação didática, e proporcionar refúgio para a contemplação. As

exposições universais se transformaram num espaço de formação e educação das classes populares. Nessas exposições, as paredes, cobertas de quadros, formando um mosaico, indicavam a moldura como representação dos limites das composições. Nesse período, a partir do momento em que as obras de arte dividem a atenção com objetos da “ciência material” – os objetos de colecionismo e a fotografia –, algumas transformações começam a ocorrer no próprio quadro, quando artistas tentam fazer da arte algo exato, expressando muito mais o visto que o sonhado, para dialogar com um público agora surpreendido com as imagens da fotografia.

Essa transformação está implícita nos textos de Baudelaire sobre as exposições que tinham lugar em Paris na segunda metade do século XIX – “Dia a dia a arte diminui o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê” (BAUDELAIRE, [1859] 1988, p. 74). Essa crítica tem relação com o impulso industrial da época, que fez surgir novas técnicas e materiais, proporcionando ao artista a experimentação de composições nas quais o olhar do espectador era levado a perceber também seu contexto – época, materiais e modos de exposição. Quando Baudelaire comenta a pintura nos salões parisienses, em *Salão de 1859: o público moderno e a fotografia*, fica implícito que o poeta não se manifesta somente sobre as alterações nos temas e nos cenários da pintura, mas também sobre a população urbana, em decorrência da modernização industrial.

Em seu discurso, encontra-se tanto uma rica análise dos artistas e de suas obras expostas nos salões quanto uma constante preocupação com o público e sua receptividade às obras líricas, seu gosto, hábitos e o entendimento do que seria o progresso, considerado por ele um grande mal da sociedade moderna. Ele temia a diminuição do que seria, na pintura, uma evocação mágica criada ou sentida, em favor do realismo e da tendência francesa à admiração dos produtos de técnicas como a fotografia. Se, por um lado, Baudelaire criticava os artistas que entendiam o progresso como cópia da realidade, por outro, exaltava os que retratavam cenas urbanas elaboradas pela memória e capazes de expressar a transitoriedade da vida nas grandes cidades.

O apreço de Baudelaire pela cena urbana e sua sensibilidade em perceber as características de um público em formação encontram-se na figura do *flâneur*, cuja identificação com a cidade e a multidão lhe conferiria o entendimento desta transitoriedade do mundo moderno. Benjamin (1989) descreve o *flâneur* de Baudelaire como aquele que elege a multidão como domicílio, “o homem que precisa do espaço livre mas não quer perder a privacidade” (BENJAMIN, 1989, p. 122). Observar o habitante dos grandes centros

urbanos foi, para Baudelaire, um modo de entender como as máquinas – o automóvel, o telefone e as experiências óticas – submetiam o homem moderno a um tipo de experiência sensorial que não tardaria a ser interpretada na pintura. A circulação, nas grandes cidades, começava a ser modelo para a arte.

Foi por meio dos Salons des Indépendants e do Salon d'Automne que o grande público parisiense conheceu a chamada “arte avançada” dos artistas que foram recusados nos salões oficiais da época. Em meio aos artistas que fizeram parte desses salões, e que também o organizaram, estão Courbet, Monet, Seurat e Matisse (para citas apenas alguns). Esses artistas – por meio de seus estudos de técnicas de pintura que correspondem aos grupos de vanguarda que fizeram parte, como os impressionais e neoimpressionistas e os fauvistas –, apostavam na mobilidade física do espectador e no modo como a pintura poderia ser interpretada pelo público.

Courbet foi o primeiro a organizar uma exposição sozinho, em 1855. Embora não tenha se diferenciado dos salões oficiais na maneira de expor os quadros, ele considerou fundamental criar um novo espaço para apresentar seu trabalho. O impulso do artista em se recusar a participar da Exposição Universal de Paris se deu pelo fato de não concordar em ter suas obras localizadas em meio a objetos de origens variadas, o que poderia prejudicar a fruição do público (ALTSCHULER, 1994; CINTRÃO, 2010). Observa-se, com Courbet, que o arranjo espacial das obras no ambiente expositivo começou a ser considerado pelos artistas daquele período.

Mas foi pela forma como Monet pensou seus quadros de grandes extensões, com pinceladas de cor que marcavam as margens, que o artista abriu algumas possibilidades de alteração no espaço expositivo. De acordo com Brian O'Doherty (2002), é a partir desse artista que a moldura perde sua importância de marcação de limites já que cada uma de suas obras ocuparia o lado inteiro de uma parede. Relatos indicam que, para um quadro específico (*Water Lilies*), Monet apresentou em rascunhos e desenhos indicando como a obra poderia ser pendurada – o artista desejava que ela fosse exibida em paredes curvas, formando uma espécie de panorama no qual o espectador pudesse se envolver⁶ (HELICZER, 2013). Segundo O'Doherty, uma marca do impressionismo é o modo como o tema pintado ameniza a “função estrutural da borda num ponto em que a margem se encontra pressionada pela crescente falta de profundidade do espaço” (O'DOHERTY, 2002, p. 13). Pode-se observar

⁶ “De acordo com depoimentos de visitantes do estúdio de Monet, em Giverny, em 1918 havia um grupo de pinturas que ele planejava instalar com encosto ovalado, abrangendo o espectador em um espaço sensivelmente envolvente” (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1999, p. 98, tradução nossa).

que o avanço em direção à moldura continua no neoimpressionismo com o trabalho de George Seurat, que compreendeu as molduras como parte da pintura.

Na obra de Seurat, encontra-se a elaboração de técnicas de pintura que levavam o público a apreciar obras de arte de uma maneira diferente. Para o artista, era importante que o espectador observasse mudanças de cor no quadro, as quais variavam de acordo com o posicionamento de seu corpo, se próximo ou afastado da tela. Jonathan Crary a partir de uma rica análise do trabalho do artista evidencia que estudos da ótica da visão estavam implícitos no trabalho do artista. Há um trecho bastante claro em *Suspensões da Percepção* (2013) sobre como a técnica do pontilhismo teria no olhar do espectador o resultado de sua composição:

Uma das experiências mais óbvias na fruição de sua obra acontece graças ao nosso próprio movimento físico – para frente e para trás –, de uma posição próxima o suficiente para que possamos distinguir as pinceladas de cor individuais e onde a natureza construída da superfície fica evidente, para um ponto mais distante, no qual a superfície se funde em uma imagem brilhante do mundo reconhecível (CRARY, 2013, p. 171).

O modo como Seurat aplicava as cores nas telas, em geral reconhecido como a técnica do pontilhismo, também era chamado de “divisionismo” pelo artista. O efeito de “contrastos simultâneos” e o uso das cores complementares revelam influências das pesquisas sobre as leis óticas usadas por Seurat e por artistas do neoimpressionismo (CRARY, 2013). A técnica também pode ser explicada do seguinte modo: “pinceladas de cores puras reunidas entre si de modo a recompor, na visão do espectador, a unidade da cor” (tradução minha).⁷ Para Seurat, o equivalente da luz na pintura, o matiz que vemos, não deveria ser obtido pela mistura das tintas, e sim resultar da aproximação de vários pontos coloridos que, a certa distância, compõem a unidade do tom.

Bruce Altshuler (1994) aponta que Seurat, juntamente com artistas do neoimpressionismo, era contrário ao movimento dos fauvistas, embora participasse das mesmas exposições como o Salon des Indépendants de 1905. Nessa mostra, a responsabilidade em selecionar as obras e pendurá-las no espaço expositivo era do artista Henri Matisse, que optou por dispersar os trabalhos de artistas fauvistas colocando-os junto de outros estilos, o que mais tarde provou não ser uma boa escolha, pois não permitiu à crítica compreender a diferença entre estilos (ALTSHULER, 1994, p. 12). A solução espacial de organização dos quadros em uma exposição dos fauvistas ocorrida alguns meses mais tarde, no Salon d’Automne, deu maior visibilidade ao movimento e aos trabalhos dos artistas.

⁷ Áudio. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437654>>. Acesso em: 7 set. 2017.

Foi Georges Desvallières, pintor francês e vice-presidente do *Salon*, quem decidiu concentrar os trabalhos provocativos dos *fauves* em uma única sala, que ficou conhecida como *cage centrale* (gaiola central). Embora a crítica em jornais e revistas da época tenha sido em sua maioria negativa, até mesmo irônica, os participantes da exposição ganharam notoriedade, o que resultou em vendas para muitos deles. O autor também aponta outras ações de artistas que se assemelham ao que entendemos ser atividade de curador e colecionador – nessa mostra, Matisse convida amigos para participar da exposição, tornando comum a compra de pinturas para a formação de uma coleção particular. A provocação com o espaço da exposição poderia acontecer, como vimos, por meio da organização da mostra ou pela forma como o artista pensava sua obra.

A historiadora britânica Alison Green (2018) argumenta que na história recente dos museus foi considerado o protagonismo do artista, enfatizando seu envolvimento com as várias atividades que se expandem para formação de uma coleção, organização de exposições e gestão da instituição.

Green discorre sobre dois caminhos na história que destacam a figura do artista como o primeiro curador. Um deles, alinhado com o que acabamos de expor, apresenta o artista como a figura mais importante e necessária para a formação de museus. A autora indica como referência que os primeiros diretores de museus britânicos foram artistas – Charles Eastlake, por exemplo, foi convidado para ser diretor da National Gallery em 1853. Entedia-se, naquele período, que a teoria da história da arte e a prática artística eram necessárias para exercer a função (GREEN, 2018, p. 30). Nesse primeiro caminho, estaria o artista cuja atuação internalizaria as dinâmicas de poder das instituições, estando à frente de decisões e regras que concebem um local para o público e a relação deste com essas regras.

O outro caminho, que coloca o artista como figura emblemática na concepção de exposições em museus e galerias do início do século XX, é aquele em que os artistas, conscientes de que o formato de apresentação da obra poderia interferir na sua interpretação, organizam exposições como uma declaração não só estética, mas também política e social. As exposições organizadas por artistas ou grupos de artistas – as Secessões e outras associações de exposições fundadas entre 1890 e 1900, em Berlim, Viena, Munique Bruxelas e São Petersburgo – queriam se opor ao modo de expor dos salões criando técnicas que pudessem servir somente à obra de arte.

A emblemática exposição *0.10 The Last Futurist Exhibition* (1915 – Figura 2), organizada por Kazimir Malevich, destaca o conceito da época de se fazer algo novo e não contaminado por nenhuma imagem do passado ou artifícios – o que está implícito no próprio

título, com a ideia de se começar do zero, e o numeral 10 indicando o número de artistas participantes. No caso específico dessa exposição, estava em jogo a declaração de uma arte que não queria mais ser contaminada pelo modernismo ocidental – esse contraponto pode ser observado tanto no próprio trabalho de Malevich como na forma de pendurá-lo. O quadro *Black Square*, de 1915, foi posicionado no canto superior do espaço de exposição, o que ajudaria a romper com a tradição de representação no espaço tridimensional, pois “anularia a noção da perspectiva de três pontos ao cortar o ponto de fuga, denotado nesse contexto pelo vértice do canto” (LODDER, 2014, p. 95 apud WEDEKIN, 2015). Ampliando o caráter iconoclasta de sua pintura, o artista posicionou o quadro onde se costumava encontrar os ícones religiosos da igreja ortodoxa russa.

FIGURA 2 – Exposição 0.10 *The Last Futurist Exhibition*, 1915. Sala de trabalhos suprematistas



FONTE: Wikimedia.⁸

A obra *Quadrado Preto*, de Malevich, passou por muitas montagens em museus russos, desde aquelas que pretendiam ser instrumento pedagógico às que incentivavam um arranjo de espaço mais experimental, até estar hoje em grandes retrospectivas – como a do Museu Stedelijk, em Amsterdam, em 2013, e na Tate Modern, em Londres, em 2015 – que seguem o projeto original do artista.

⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg>. Acesso: 2 mai. 2019.

Sobre a Secessão Vienense, de 1904, Katharina Hegewisch cita um artigo que indica como a preocupação com a espacialização das obras já praticada por artistas dentro dos parâmetros que, até hoje, são fundamentais para o designer e para curador:

A determinação do espaço em relação às cores dos quadros, o princípio de dispor em uma parede apenas poucas imagens da mesma tonalidade, a altura média e distância suficiente, e a possibilidade de sempre adaptar a disposição espacial, em constante mutação, ao caráter próprio do que é proposto a cada vez (GRASSKAMP, 1981 apud HEGEWISCH, 1991).

Observando a sensibilidade desses artistas que viam a possibilidade de acrescentar no espaço ao redor valores inerentes aos trabalhos artísticos em exposição, a autora destaca que o que estava em andamento era a ideia de “obra de arte total”. Uma ideia que propõe a integração de todas as artes no mesmo espaço.

Dessa preocupação com o espaço da obra para uma montagem de exposição com valor em si, há um percurso que aqui se faz notar por meio das atividades de artistas como El Lissitzky, Duchamp e Hélio Oiticica, em uma curva temporal que vai de fins da década de 1920 até 1970. Distintos em vários aspectos, cabe apontar aqui as semelhanças que os colocam juntos nesta tese.

Apesar da distância histórica que os separa, a Sala Abstrata de El Lissitzky, de 1927, a exposição dos Surrealistas organizada por Duchamp, de 1942, e as Cosmococas de Oiticica, de 1973, representam aqui espaços da arte que colocam o espectador em movimento e confrontam os protocolos dos museus. Essas práticas expositivas também podem indicar a formação de um espectador em que *ver* tem relação com tocar, participar, sentir e ouvir. Busca-se mostrar um espectador que, como afirma Jonathan Crary (2013, p. 27), “se define em termos que vão além do sentido único da visão”. Não discutiremos o complexo problema da percepção do observador, embora os estudos de Crary tenham contribuído muito para o entendimento do espectador moderno e a chamada visão subjetiva – uma visão autônoma que engloba o funcionamento do aparelho sensorial e é apartada de estímulos externos – e todas as práticas que se voltaram para a capacidade do olho humano. Propomos lançar luz sobre alguns processos de concepção do espaço expositivo que consideravam a participação do espectador para a formação destes espaços.

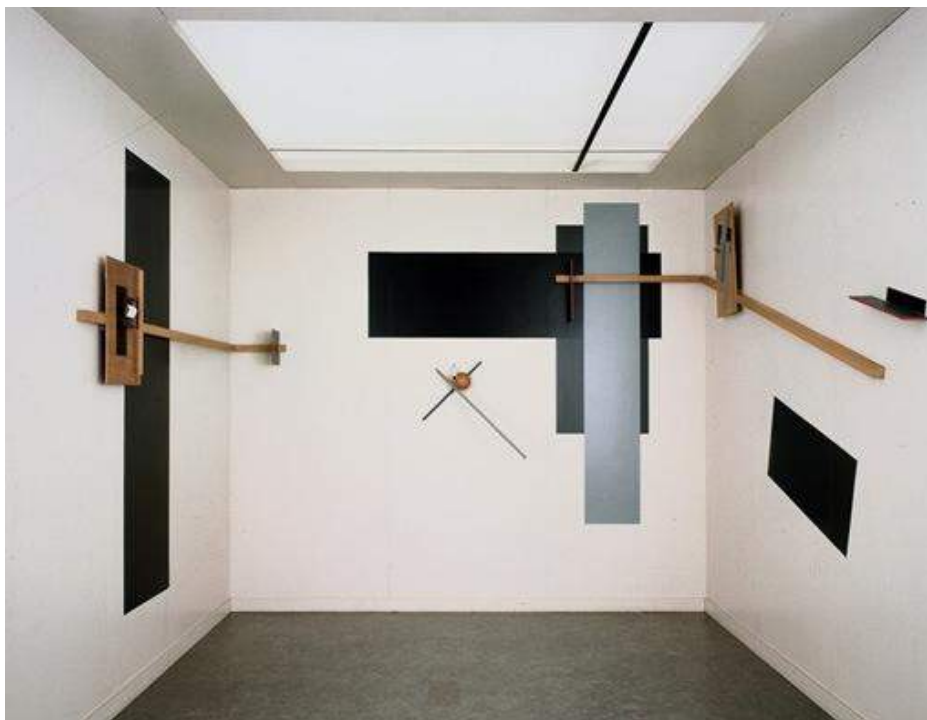
1.2 El Lissitzky e o espectador ativo

O artista e designer russo El Lissitzky, figura fundamental da vanguarda russa e participante do movimento suprematista, via a arte como movimento de transformação social. O artista se declarava um indivíduo político e dedicou muitos de seus conhecimentos de artes, arquitetura e engenharia ao governo soviético. Esse idealismo o levou a enfatizar o trabalho de design gráfico, desenvolvendo desenhos para cartazes, capas de revistas e tipografia. Os primeiros trabalhos de pintura de El Lissitzky apresentavam estudos de composições com formas geométricas bidimensionais chamados Proun.⁹ Segundo Meggs (2009, p. 376), essas composições “apontaram caminhos para a aplicação dos conceitos de forma e espaço da pintura moderna ao design aplicado”. O autor aponta como exemplos as capas da revista *Veshch*, cujos fundadores, incluindo Lissitzky, acreditavam (em síntese) que a arte significava a criação de novos objetos, um processo para construir uma nova abordagem coletiva internacional encabeçada por jovens artistas e designers europeus e russos (MEGGS, 2009).

Quando Lissitzky amplia esses estudos para o formato tridimensional, inaugura o que Katharina Hegewisch chama de o “primeiro espaço ambiental da história da arte” (HEGEWISCH, [1991] 2006, p. 193) – em que o artista usava elementos geométricos para criar ilusões tridimensionais (Figura 3).

⁹ PROUN é um acrônimo para “projetos para o estabelecimento de uma nova arte” (MEEGS, 2009, p. 376), ou “projeto para a afirmação do novo” (Gallery label from *Inventing Abstraction, 1910–1925*). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79040>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

FIGURA 3 – Espaço Proun de El Lissitzky, 1923, reconstrução de 1971



FONTE: BERNDES, 2007.¹⁰

Esses espaços continham princípios arquitetônicos, escultóricos e pictóricos, e buscavam estabelecer, a partir de uma experimentação perceptiva do espectador, um ponto de transferência do plano para o espaço, ou melhor, da pintura para a arquitetura. Esse arranjo de formas no espaço indica a aplicação de uma geometria rigorosa, característica do *De Stijl*, também presente nos trabalhos de design gráfico de Lissitzky.

Para Benjamin Buchloh (1984), os Prouns sinalizavam o ideal maior de Lissitzky: valorizar o processo ativo do espectador, mais que uma contemplação reflexiva. Esse ideal, segundo o autor, está relacionado aos manifestos de vanguardas russas *Facktura* e *Factografia*¹¹, em curso na primeira metade do século XX até os anos 1930. Cabe notar duas influências dessas vanguardas no trabalho de Lisstzky: a primeira diz respeito à incorporação de materiais e processos de industrialização e de engenharia nos trabalhos e a segunda seria fazer com que sua obra revelasse um artista comprometido com a sociedade e com seus

¹⁰ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

¹¹ *Faktura* – interesse em processos de inovação formal “a primazia do médium”, ou seja, haveria uma importância maior do material ou do meio (cores, sons, palavras) e a construção através da qual a composição seria organizada em um todo coerente. Não haveria, na *Faktura*, o interesse de aproximação com os movimentos sociais. *Factografia* (*Factography*) – essa arte de vanguarda interessa-se por processos de intervenção social procurando acompanhar, em vários de seus domínios (econômico, político, tecnológico), a evolução da sociedade (BUCHLOH, 1984; VIDAL, 2007).

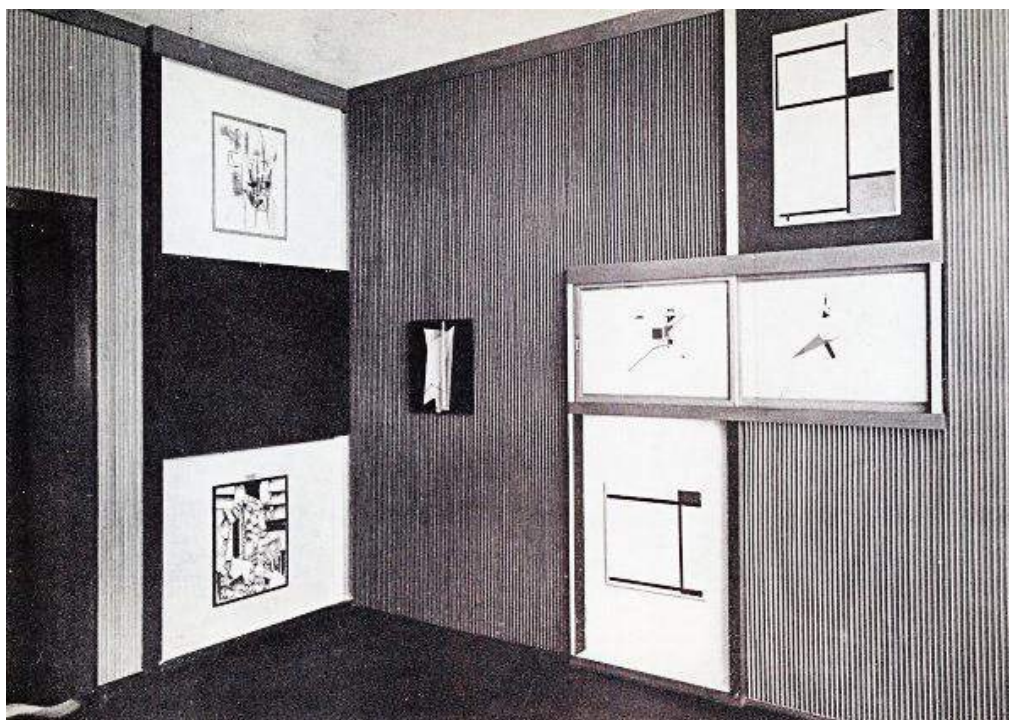
modos de produção, abandonando, por isso, os processos tradicionais como pintura e escultura (VIDAL, 2007, p. 166).

Lisitzky já demonstrava, desde os primeiros Prouns, o interesse em retirar da arte sua santidade, ou seja, em transcender as limitações históricas do modernismo. Mas será em 1926 que concluirá a sua primeira sala de exposição, onde consegue a qualidade tátil desejada, as chamadas Salas de Demonstração (*Demonstration Rooms*) – “salas compostas por prateleiras e portas deslizantes para a instalação da arte não representativa de seu tempo” (BUCHLOH, 1984, p. 91, tradução nossa).¹²

Em 1927, convidado por Alexandre Dorner, diretor do *Landesmuseum* de Hannover, para projetar salas de exposições com temas específicos, Lissitzky cria o Gabinete abstrato (*Abstract Cabinet* - Figura 4), proposta que buscava tirar o espectador de uma atitude passiva mediante o projeto expográfico. Assim Lissitzky defende sua proposta: “Se em situações anteriores o visitante era levado, pela pintura, a uma certa passividade, agora nosso design deve fazer o homem ativo. Esse deve ser o propósito do meu ambiente” (STANISZEWSKI, 1998, p. 20). As paredes da galeria foram revestidas por hastes de metal pintadas de preto e branco, de modo que o espectador, ao se movimentar pela sala, visse uma mudança de tons entre preto, branco e cinza, além de painéis deslizantes que cobriam e mostravam algumas pinturas. O visitante deveria mover esses painéis para observar o conjunto da obra.

¹² No original: “[...] room-sized cabinets for the display and installation of the nonrepresentational art of his time.”

FIGURA 4 – Gabinete abstrato (Abstract Cabinet) de El Lissitzky (1927-28) no Landesmuseum



FONTE: Open Space.¹³

O que parece nítido é o interesse de Lissitzky pelo espectador “curioso” que pudesse se tornar “interessado” (O'DOHERTY, 2002, p. 99), além do modo como ele concebeu esse encontro do espectador com a arte por meio de instalações que promovessem essa interação. Staniszewski (1998) indica que um impulso característico das vanguardas era a motivação por inovações tecnológicas, mídia de massa e interatividade. Essa motivação as levaria ao uso do “desenho de instalações” como “uma nova fronteira entre arte e comunicação de massa” (STANISZEWSKI, 1998, p. 27). Esse impulso parece estar presente no trabalho de Lissitzky, principalmente no que se refere ao estabelecimento de uma relação entre o espectador e o objeto no espaço tridimensional.

Há um ponto que deve ser registrado com relação ao trabalho de Lissitzky, principalmente no que se refere ao procedimento pelo qual o artista busca aproximar-se de um público mais abrangente. Buchloh (1984) ressalta que, com a Sala de Demonstração, Lissitzky falha ao introduzir uma “revolução no aparato perceptivo” porque o faz em uma instituição social, o museu, totalmente inalterada, “que reafirma constantemente tanto o comportamento contemplativo quanto a santidade de obras de arte historicamente enraizadas”

¹³ Disponível em: <<https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

(BUCHLOH, 1984, p. 93). O autor lembra que a sociedade que seguia a revolução socialista requeria

[...] sistemas de representação / produção / distribuição que reconheçam a participação coletiva nos processos reais de produção de riqueza social, sistemas que, como a arquitetura no passado ou o cinema no presente, tinha estabelecido condições de recepção coletiva simultânea. (BUCHLOH, 1984, p. 94, tradução nossa).¹⁴

Será primeiro nas fotomontagens, no design de cartazes de propaganda e posteriormente na execução de design de exposição que Lissitzky transcenderá alguns aspectos formais para encontrar a comunicação pretendida com o público de massa e criar condições para a recepção coletiva.

Além do *Abstract Cabinet*, cabe destacar a participação de Lissitzky na Exposição Internacional de Imprensa (*Pressa - Der internationalen Presse-Austellung*), na cidade de Colônia, Alemanha, em 1928. Essa exposição, de acordo com Staniszewski, introduziu o design de exposição como uma nova disciplina dentro do campo da comunicação visual. Elogiada por Herbert Beyer e Jan Tschichold, essa exposição criou uma série de possibilidades técnicas, destacando-se o uso dinâmico do espaço, o emprego de materiais não convencionais como o celofane e o acrílico, e a aplicação de uma nova escala, ao usar painéis fotográficos em grandes formatos. Tschichold destaca a forma como Lissitzky reconheceu o papel do público na criação de significado, proporcionando uma experiência de palco para o espectador:

A sala então se tornou uma espécie de palco no qual o visitante parecia ser um dos personagens. A vitalidade e inovação dessa exposição não falhou, essa sessão atraiu o maior número de visitantes e em alguns momentos teve de ser fechada dada a superlotação. (STANISZEWSKI, 1998, p. 50).

A noção de espectador não estático e produtor de significado dentro do espaço expositivo sempre esteve presente nos projetos de exposição de Lissitzky, que compartilhava com o designer austríaco Frederick Kiesler conceitos semelhantes no que se refere ao design de exposição e à presença do espectador. Kiesler criou os sistemas L e T para exposições, aparatos desmontáveis que serviam como suportes para painéis horizontais e verticais.¹⁵ O *Abstract Cabinet* e a exposição *Pressa* são exemplos marcantes de como Lissitzky se

¹⁴ No original: “[...] systems of representation/production/distribution which would recognize the collective participation in the actual processes of production of social wealth, systems which, like architecture in the past or cinema in the present, had established conditions of simultaneous collective reception.”

¹⁵ O display de Kiesler será abordado no capítulo três desta tese.

empenhou na criação de ambientes para exibição de trabalhos artísticos que solicitavam a presença e a recepção do visitante.

Vale ressaltar que, nessa época, influenciados pelas propostas de Lissitzky, Kiesler e do movimento *De Stijl*, muitos curadores e diretores de museus¹⁶ começaram a se preocupar com a estética das salas de exposição. Para o *De Stijl*, que tinha como representante o arquiteto Theo Van Doesburg,¹⁷ importava mais as possibilidades de percepção do espaço expositivo por meio composições geométricas conseguidas com planos arquitetônicos e o uso da parede como um elemento plástico. Dessa maneira, o espaço expositivo foi gradualmente adquirindo a característica de espaço neutro – paredes brancas, sem elementos decorativos. De acordo com Castillo (2008, p. 58), “nessa época, a partir do raciocínio dessas propostas, especialmente das experiências expositivas neoplásticas do *De Stijl* (1917), surge a ideia de parede branca, como suporte expositivo ideal para evitar conflitos entre obra e espaço”. Pode-se dizer, então, que as primeiras ideias do cubo branco foram concebidas no interior desse movimento, tendo como atores o espaço da galeria moderna, a obra de arte, e o espectador. Destacamos que nos projetos iniciais desse tipo de organização espacial o objetivo era a racionalização do espaço arquitetônico, cujos estudos de planimetria resultavam na obtenção do espaço flexível com possibilidades de ampliação e alternativas de circulação para o público.

Cabe considerar aqui, para reflexões que faremos mais adiante, que Brian O’Doherty, na década de 1970, foi o primeiro autor a refletir sobre os aspectos conflituosos desse tipo de organização espacial. O “cubo branco”, na definição de O’Doherty ([1976] 2002, p. 3), refere-se a uma configuração do espaço que “subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é *arte*”. Isso implica isolar a obra de tudo que possa prejudicar sua apreciação por meio de uma rigorosa neutralização do ambiente da galeria. A suposta neutralização do espaço, anos mais tarde, e depois de se propagar por meio da metodologia da Bauhaus e do MoMA, irá indicar que qualquer coisa colocada no seu interior é uma obra de arte simplesmente pelo fato de estar lá. Essa crítica, como veremos em seguida, é antecipada na arte.

¹⁶ Alfred Barr e Philip Johnson (respectivamente diretor e curador de arquitetura do MoMa) visitaram a instalação de Lissitzky em Hanover e ambos confirmaram o trabalho do artista como um dos mais importantes da época (STANISZEWSKI, 1998). Meggs (2009) também indica a abrangência que a obra de Lissitzky alcançou: “O período de Lissitzky em Berlim [1921] permitiu que ele disseminasse a mensagem construtivista por meio de frequentes visitas à Bauhaus, artigos e conferências” (MEGGS, 2009, p. 377).

¹⁷ “Van Doesburg exerceu forte influência na Bauhaus, embora não tenha composto seu quadro de docentes. Expondo suas ideias neoplásticas para ambientes de exposição, elaborou projetos nos quais a parede se tornou mais um elemento plástico” (CASTILLO, 2008, p. 58).

No fim da década de 1920, constatam-se movimentos paralelos no espaço expositivo. Enquanto El Lissitzky propunha totalidades espaciais como um ponto de transferência do plano para o espaço, outros legados expositivos de vanguardas artísticas, como os surrealistas, podem ser analisados como uma totalidade espacial plena de subjetividades – movimento que será analisado em seguida por meio de alguns trabalhos de Marcel Duchamp.

1.3 Marcel Duchamp: museu, espectador e obra

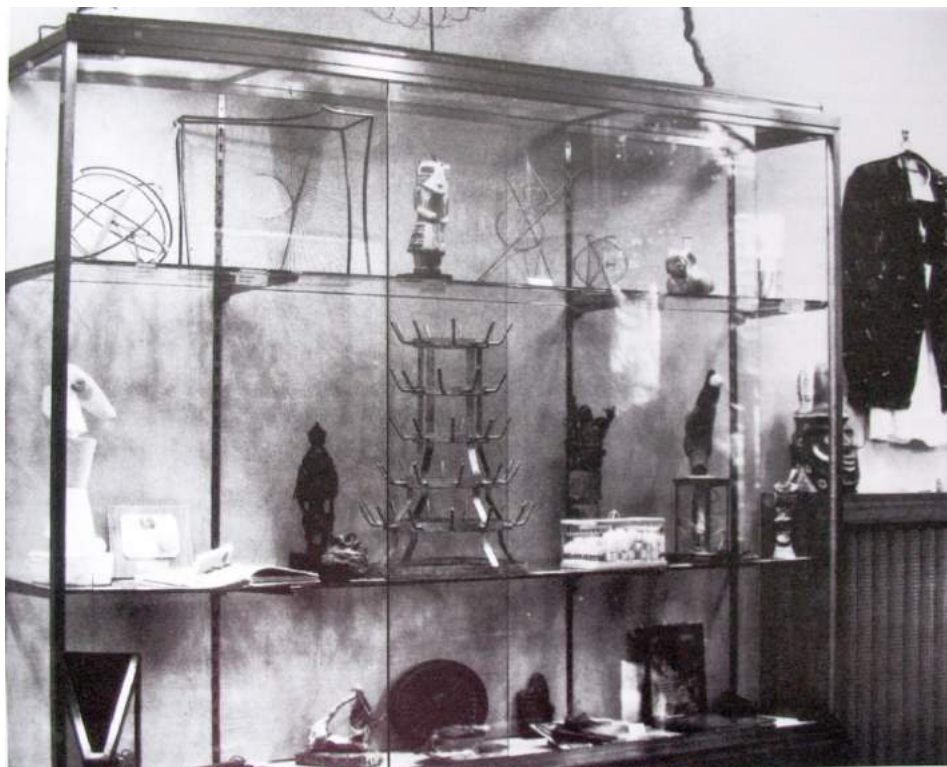
Duchamp problematizou o espaço do museu ao rever seus fatores mercadológicos e condições museográficas. Quando da exposição de seus primeiros *ready-mades* em seu ateliê, Duchamp já propunha uma nova forma de olhar para aqueles objetos. A famosa recusa de sua obra *Fountain* (1917) na exposição da Sociedade dos Artistas Independentes contribuiu para que ele questionasse a legitimação do trabalho de arte pelos museus. Duchamp estava interessado em questionar “o conforto intelectual de uma época em que os museus são sempre considerados como lugares de culto e os mestres como semideuses, tais como Picasso, Matisse ou Rounault” (CABANNE, [1966], 2002, p. 11). Um século após a recusa da obra, ainda se discutem as questões a partir dela explicitadas – os limites da arte do nosso tempo, autoria e autenticidade, e a relação entre mercadoria e arte. Fazendo valer mais os valores conceituais que estéticos, Duchamp cultivou o estranhamento causado pelo urinol – o número 2 da revista *Blind Man*, editada pelo artista em 1917, tinha como temas a recusa e o desaparecimento da obra *Fountain* – e se apropriou de todas as ideias que giravam em torno dos *ready-mades*.

Nessa intrincada rede de relações criada pelo artista, cabe apontar como os *ready-mades*, anos depois de sua criação, fazendo parte de coleções de museus, indicaram formatos expositivos que colocaram em prática as atividades curatoriais e expográficas. O *ready-made Egouttoir* [Porta-garrafas] foi exposto pela primeira vez em 1936 de uma maneira muito diferente de como foi exposto a partir de 1960, ou como se encontra ainda hoje no museu Coleção Beraldo, em Lisboa. Na primeira mostra, ele é visto em uma vitrine em meio a outros objetos e peças etnográficas (Figura 5) – sua presença ali chama atenção por ser um objeto, diferente dos outros, comum e não contemplativo. No segundo modo expositivo, ele está na galeria moderna, branca, com fundo infinito e apoiado num pedestal, lugar também das esculturas (Figura 6). Uma passagem de Lorenzo Mammì resume bem a diferença desses dois modos de expor:

Para que o *Egouttoir* seja elevado a objeto de contemplação, ainda é necessário, em 1936, que se seja cercado por referências museológicas. A partir de 1960, isso deixaria de ser necessário: o próprio cubo branco da galeria, por seu caráter de abstração platônica, se encarregaria da tarefa (MAMMÌ, 2012, p. 89).

Mammì faz referência a dois momentos históricos do modo de expor: o ambiente decorado que faz uso de displays e o cubo branco. Este último considera que os objetos carregam um valor independente de suas modalidades de exposição, ou pelo menos essa era a intenção inicial desse modo expositivo. Contudo, hoje poríamos pensar em como algumas obras precisam das modalidades de exposição, como a do cubo branco, para serem observadas, questionadas ou contempladas.

FIGURA 5 - Vitrine com o *ready-made Egouttoir* (Porta-Garrafa), 1936, na *Galerie Charles Ratton*



FONTE: MAMMÌ, 2012, figura 16.

FIGURA 6 – *Egouttoir* (Porta-garrafa) na galeria do Museu Coleção Berardo, em exposição permanente



FONTE: Museu Berardo (David Rato).¹⁸

Hoje, o *Egouttoir*, no museu, é apresentado na sala de exposição junto com outras obras do artista, ou junto dos artistas do mesmo período, sobre um pedestal, devidamente etiquetada, onde se lê o nome da obra, quando foi adquirida pela instituição e quando foi criada pelo artista. Os *ready-mades* em exposição, hoje, envoltos na mesma condição museal que o artista buscou questionar, fazem valer, um século depois, a noção de obra como ideia, afastada de seu valor estético. Seria interessante pensar se algum projeto de design de exposição, diferente da sala iluminada e branca, poderia diminuir a quantidade de conceitos que envolvem os *ready-mades* ou se acabam sendo o melhor exemplo de obra que se abriga bem no espaço neutro da galeria moderna.

Duchamp leva adiante o questionamento dos museus quando se volta para o contexto arquitetônico das salas de exposição. Ao organizar a primeira mostra dos surrealistas em Paris, em 1936, o artista continua a pensar o espaço expositivo como local de intervenção e crítica.

¹⁸ Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/imprensa/comunicados/colecao-berardo-1900-1960>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

1.3.1 As exposições

No momento em que o espaço de exibição da arte exaltava a racionalidade e a objetividade, por meio de movimentos como o *De Stijl*, Duchamp voltou-se para o contexto dos museus organizando exposições que buscavam explorar outros modos de ver do espectador.

Em 1938 e 1942, o artista foi convidado por André Breton (escritor e teórico do surrealismo) para desenvolver os projetos expográficos das exposições de artistas surrealistas. Para a primeira exposição, chamada *Exposition Internationale du Surréalisme*, promovida em Paris (1938 – Figura 11), Duchamp criou, no ambiente da sala de exposição, uma espécie de gruta. Com 1.200 sacos de carvão, cobriu todo o teto da exposição e instalou uma grande luminária no centro da sala, representando um braseiro, o que escureceu o ambiente. Os trabalhos estavam dispostos em portas giratórias que serviam como display, e, ao entrar na exposição, o espectador recebia uma lanterna para iluminar as obras que escolhia ver.

FIGURA 7 – Visitantes com lanternas na Exposição Internacional do Surrealismo. Paris, 1938

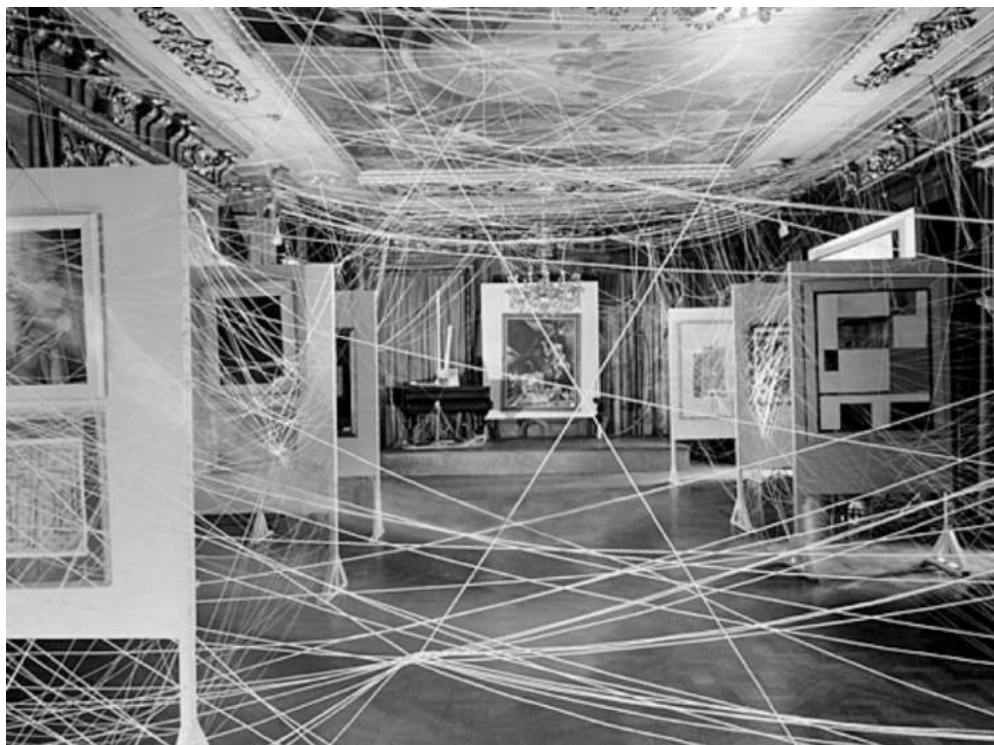


FONTE: FILIPOVIC, 2009, p. 5.

A invenção de Duchamp no formato de visualização das obras indicava o interesse em retirar a autonomia da visão. Para o artista, a possibilidade de ver estava na abordagem do corpo, por meio de uma “visão corpórea”. Elena Filipovic (2009) nota que ao artista interessava questionar essa visão autônoma em um local interessado justamente em mantê-la: o espaço da arte em museus e galerias.

Na segunda exposição, *First Papers of Surrealism*, em Nova York (1942), Duchamp utilizou outro recurso para provocar os modos de ver do espectador: utilizando barbante branco, o artista fez intervenções no espaço de exibição esticando os fios em ziguezague por entre os suportes das obras e ocupando toda a área da sala central da exposição (Figura 8). Nas duas mostras, Duchamp investe em seu embate com a “distância apropriada” do público visitante, em voga nos museus modernos da década de 1930. Nesses locais, o espectador era coreografado para manter uma distância segura e um olhar desinteressado no sentido de estar ancorado à “clareza” do museu ou da galeria tradicional (FILIPOVIC, 2009). Primeiro com a iluminação do ambiente escurecida e depois com os fios bloqueando parcialmente a visão, Duchamp exercita, no espaço expositivo, seus experimentos com uma “visão corpórea”, fazendo o espectador se curvar, se aproximar ou iluminar o local para conseguir ver determinado trabalho. O modo de olhar tátil e móvel conquistado pelo artista não só nas exposições, mas também em trabalhos como *Boîte-en-valise*,¹⁹ desconstrói “a relação cartesiana corpo e visão, observador e objeto”, e, ao fazê-lo, expõe os constructos institucionais que condicionam os sujeitos e gerenciam a atenção (FILIPOVIC, 2009, p. 15).

¹⁹ *Boîte-en-valise* foi um trabalho realizado por Duchamp nos anos de 1938-1942 – uma maleta ou caixa feita de papelão e couro que continha reproduções de suas principais obras. Nesse trabalho, Duchamp deu continuidade aos questionamentos institucionais de uma exposição. Ao simular na caixa as etiquetas de obras de arte, textos de parede, organização das obras no espaço, o artista expressa que esses aparatos impõem o modo como o espectador pode ver as obras de arte. De acordo com Filipovic, a obra “confunde os limites entre conteúdo e contexto, contêiner e contido” reconhecendo que o valor artístico dos objetos é determinado por classificação, administração, apresentação e musealidade (FILIPOVIC, 2009, p. 8).

FIGURA 8 – Vista da exposição *First Papers of Surrealism*, New York, 1942

Fonte: FILIPOVIC, 2009, p. 3.

Martins (2007, p. 75) destaca que Duchamp “repetidas vezes atacou o que chamava de visão retiniana”. O artista buscava se opor ao fazer artístico que exaltava a autossuficiência dos fenômenos da visão. Em seu texto, Martins considera que, embora a atividade do artista estivesse muito voltada a explorar as reflexões em torno da obra de arte, o artista também mantinha em seus trabalhos aspectos relacionados ao sensorial. Nesta tese, será interessante destacar que a noção de visão corpórea – em outras palavras, a noção de um olhar sobre a obra que se estenderia para além da visão – está presente desde os primeiros *ready-mades*. Isso se dá porque o artista, ao empregar procedimentos técnicos não usuais para a época, mostra uma “forma de escapar ao risco de uma apreensão da obra de forma puramente visual dada pela impregnação de convenções pictóricas de *leitura* já cristalizadas” (MARTINS, 2007, p. 78, grifo do autor). Duchamp segue esse mesmo procedimento na montagem das exposições.

Pelas fotografias da mostra, observa-se que os fios ocupavam todo o espaço por onde o visitante poderia circular, evidenciando um conceito presente em seus *ready-mades*, no *Grande Vidro* e no *Étant donné*: a ideia de completude da obra por meio da interpretação do espectador. Convém lembrar aqui a epígrafe deste capítulo: “o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo” (DUCHAMP apud GROSSMAN, 2011, p. 219). Duchamp

aproximou-se do observador, interferindo em seu espaço de atuação e chamando-o a participar da exposição com o movimento do corpo.

A intervenção que impediu parcialmente a visão das obras em exposição colocou uma espécie de barreira para o observador. Como bem indica O'Doherty (2002, p. 79), “o fio, ao afastar o espectador da arte, tornou-se a única coisa de que ele se lembrava”. A atmosfera dramática criada na exposição de Paris também pode ter ficado marcada pela iluminação e decoração do ambiente. Duchamp, pensando o surrealismo da mesma maneira que os artistas, faz da exposição o seu próprio trabalho e abre o caminho para que várias obras sejam pensadas considerando o espaço do museu.

Nas décadas seguintes da mostra *First Papers of Surrealism*, em meados do século XX, grande parte da produção artística vai ser pensada de acordo com o espaço que ocupam. Arte minimal, *in situ* e instalação são algumas das modalidades artísticas que cresceram dentro da chamada arte conceitual, que considera a participação do espectador, o uso de materiais alternativos com o emprego de tecnologia e audiovisual e, em grande parte, o local de apresentação. Para dar continuidade às análises do espaço expositivo construído por artistas, destacamos o trabalho de Hélio Oiticica, que não faz a produção de uma exposição, mas no interior de seu trabalho questiona o espaço do museu e entende o espectador como parte do trabalho artístico.

1.4 Hélio Oiticica, a obra em aberto

A obra de Hélio Oiticica compreende palavras-chave como ação, processo e participação, intenções do artista na maior parte de seus trabalhos, ou melhor, em suas “proposições”, como ele se referia às suas obras, pois era, ele mesmo, um “artista propositor”. Seus escritos revelam a crítica à concepção universal de obra, à mistificação do artista e ao sistema da arte, no entendimento de que uma “obra antiga” condicionava determinado comportamento voltado para o campo intelectual racional. Por sua vez, suas “propostas” eram concebidas para uma vivência criativa, de forma a ensejar aos elementos da subjetividade razões para manifestação (OITICICA, 1896 apud BRAGA, 2013).

Para acionar essa vitalidade criativa nos participantes de suas proposições, Oiticica reunia uma variedade de referências e artistas com os quais tinha afinidade e que seriam por ele chamados de “inventores” (CARNEIRO, 2013). Cabe notar que a palavra *invenção*, para Oiticica, difere de *criação*, que obedece a um impulso naturalista de compor formas

originárias e prescindem da experiência. Por outro lado, inventar “decorre da experimentação e de estudo, não surge espontaneamente, mas resulta de necessidades sentidas, de exigências postas pelo percurso e vivência do inventor ou de seu grupo social” (CARNEIRO, 2013, online). Inventar seria, para o artista, juntar coisas, originais ou imitadas, como numa *assemblage*. *Cosmococas* – programa *in progress* (Nova York, 1973 - Figura 16), como outros trabalhos de Oiticica, segue esse traço da invenção. Mas antes de analisar esse trabalho, é preciso demarcar os conceitos que se alinham à ideia de um espectador criativo, participe, “*performer*” – aqueles que El Lissitzky e Duchamp também almejavam ao construir seus espaços.

O ponto de partida é, portanto, a insatisfação de Hélio Oiticica diante da linguagem-cinema, para ele produtora de um “espectador-espetáculo” – aquele que assume uma atitude passiva, de submissão e hipnose, diante da tela. Ao artista incomodava principalmente a “relação visual” que esse espectador mantinha com os filmes e o silêncio – talvez por parte dos artistas – em torno disso. Quando elaborou a primeira série de bloco-experiências para *Cosmococas*, Oiticica tinha em mente retirar da imagem sua supremacia:

A imagem não é o supremo condutor ou fim unificante da obra: o q realmente aponta a posição experimental do artista não é somente a rebeldia no q se refere às categorias de arte não multimídia: o deslocamento da supremacia e da constância da imagem é o cerne disso tudo (OITICICA, [1974] 2013, p. 54).

E, para deslocar o foco da imagem, a relação do espaço, obra e espectador deveria ser testada ao limite, a fim de gerar uma experiência tão ou mais importante que a imagem. Em uma atitude que muito se assemelha à de Lissitzky e Duchamp, Oiticica propõe um espaço que subtrai o espectador a uma atitude passiva e o instiga a tocar, andar, levantar e abaixar, criando uma “situação-espaço-*performance*”. Na elaboração de *Cosmococas*, importava para Oiticica provocar o espectador e nele concentrar o foco da experiência. Dessa maneira, o artista propunha um espaço onde a própria experiência do espectador seria determinante para a conclusão da obra.

Cosmococas – programa *in progress* (Nova York, 1973 – Figura 9) inclui nove blocos-experimentos, ou blocos de experiência, elaborados de 1973 a 1974 com o cineasta Neville d’Almeida. Esse trabalho, apesar de pensado muitas vezes como instalação, questiona também o campo cinematográfico.

FIGURA 9 – Cosmococa 5 - *Hendrix-war*. Instalação no museu Inhotim

FONTE: Inhotim (site).

Cosmococa 5 – *Hendrix-war* (CC5) é composta pela projeção de *slides* em um ambiente fechado com trilha sonora no interior do qual se encontram redes. O visitante é convidado a deitar numa delas para ouvir música e assistir às projeções. As imagens projetadas são da capa do disco *War Heroes* de Jimi Hendrix (1972) sobre o qual foram desenhadas linhas brancas de pó. No museu onde hoje se encontra esse trabalho (Inhotim, Brumadinho – MG), há também outras quatro salas que compõem os *Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress*. No *hall* que interliga as cinco Cosmococas, encontram-se fichas com especificações técnicas básicas sobre as projeções dos *slides*, montagem do *set* da performance e instruções para as atividades dos participantes, que variam entre lixar as unhas, deitar em redes ou colchonetes, brincar com formas geométricas e nadar numa piscina.

Apostando na simultaneidade e não na mediação, Oiticica torna essas atividades diluentes das fronteiras entre espectador e obra. “Inventar: processo *in progress* q não se resume na edificação da obra, mas no lançamento de mundos q se simultaneiam” (OITICICA apud BRAGA, 2013, p. 45).

Em Hélio Oiticica cabe acrescentar que o próprio título “*programa in progress*” instaura no trabalho a ideia de abertura e continuidade. O fato de sua proposição se concretizar de acordo com os participantes que interagem dentro e a partir dela possibilita ao trabalho ser entendido como obra aberta.

Por outra via, a do design, Lissitzky obteve a ação do público no *Abstract Cabinet* e nas exposições que Duchamp montou, provocou as ações do espectador no espaço do museu.

Mas cabe perguntar o que essas propostas de Oiticica, Duchamp e Lissitzky apresentam de especial para serem consideradas abertas? Não seriam a maioria das obras, principalmente as contemporâneas, minimamente abertas à reflexão dos espectadores? Na distinção que afirma que determinados trabalhos artísticos se completam por meio da interpretação do espectador, Eco indica algumas potencialidades:

[...] trata-se portanto da tentativa de estatuir uma nova ordem de valores que extraia os seus próprios elementos de juízo e os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca, movendo-se em sua indagação para antes e depois dela, a fim de individuar aquilo que na verdade interessa: não a obra-definição, mas o mundo de relações de que esta se origina; não a obra-resultado, mas o processo que preside a sua formação; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende (ECO, 2005, p. 10).

Vale então considerar a origem das relações da obra de arte, o processo de sua formação e as características das ações que a compreendem. Eco propõe, de certa forma, analisar comportamentos e condicionamentos, um exercício de percepção para compreender o grau de possibilidade de determinada obra ou sua potência. “Este tipo de abertura está na base mesma de cada ato perceptivo”, declara Eco sobre a obra que se funda como fenômeno, ou seja, que contém a “plurivalência das percepções que dela podemos ter” (ECO, 2005, p. 59). Estão contidos, em *Cosmococas*, a multiplicidade de interpretação e alguns caminhos possíveis para sua compreensão.

Sobre as interpretações que o espectador pode ter em *Cosmococas*, cabe pensar aqui que o trabalho está inserido em um local muito diferente do que o artista havia imaginado. Embora Oiticica tenha deixado instruções para que algumas *Cosmococas* fossem montadas em ambientes públicos, cabe lembrar que foram criadas há mais de quarenta anos e em diálogo com o *underground* nova-iorquino. De acordo com Maria Angélica Melendi, muitas vezes fica implícito que o participante desconhece personagens que aparecem nas projeções e deixa de ler o texto da curadoria que contextualiza o momento de criação do trabalho. Isso pode dar liberdade para o espectador participar da obra como quiser, ao mesmo tempo, podemos entender também que certa aleatoriedade pode render um esvaziamento conceitual (MELENDI, 2017, p. 156).

Vale destacar o engajamento do espectador, sobretudo a surpresa e o estranhamento – talvez pelo desconhecido – em um local que se difere muito de outras obras contidas no acervo do Instituto Inhotim. Se entregar ao deleite de deitar em redes ou colchões, em

Cosmococas, cria um protagonismo para o espectador e o coloca como um elemento fundacional da proposta artística.

O conjunto da obra de Hélio Oiticica – e aqui certamente poderíamos citar trabalhos anteriores à Cosmococas como Bólides, Parangolés e Tropicália – carrega relações de confronto com o museu e com os formatos tradicionais de exposição. Sua obra indica sobretudo a ideia de aproximar a arte das coisas do mundo, Hélio queria fazer do museu uma experiência cotidiana, “museu é o mundo, é a experiência cotidiana” dizia o artista. Seus trabalhos sempre estiveram contextualizados – “implicam as circunstâncias que envolvem as ações, pondo em relação a obra e a realidade, a situação e os acontecimentos” (FAVARETTO, 2016, p. 164). Tratava-se de fazer a crítica dos lugares institucionalizados e é por isso que a obra do artista traz consigo uma postura ético-política.

Parte significativa da produção cultural brasileira da década de 1960 vai se voltar para a criação de uma arte que buscava resistir à ditadura militar. A reposta de Oiticica a essa dominação foi por meio da elaboração de uma “antiarte ambiental” – que deriva de sua experiência da marginalidade, sua aproximação ao morro da Mangueira e destaque dado ao samba e à “construtividade popular” (FAVARETTO, 2016, p. 169). Indicativo da constituição de um dos trabalhos do artista desse período, como Tropicália, era a heterogeneidade dos materiais usados – areia, plantas, pequenas construções de madeira e tecido onde as pessoas poderiam entrar – que levavam à experimentação e à crítica ao mesmo tempo, uma vez que buscavam confrontar um estereótipo do Brasil como paraíso tropical.

Tropicália foi montada na Whitechapel Gallery em 1969 e foi o ápice do que o artista chamava de programa ambiental: “sugere a participação do sujeito e a ativação do corpo como única forma possível de desnaturalização de hábitos e descolonização do imaginário. A ação do sujeito torna-se totalidade sensorial, sígnica e política” (SPERLING, 2013, online).

O foco no corpo do espectador sugere um trabalho como uma estrutura orgânica, um “quase-corpo” ou um “não-objeto”, noções em estreito diálogo com os trabalhos de Lygia Clark os dois artistas são os expoentes da arte experimental dos anos 1960 e 1970 no Brasil. Um componente em comum com os dois trabalhos que aqui destacamos, e compreende o percurso dos artistas, é a “superção de uma arte de cunho geométrico-representacional [de origens neoconcretistas] para uma proposição de experiências artísticas vivenciais centradas no corpo” (SPERLING, 2013, online). Clark, como Oiticica, queria constituir seu trabalho a partir da incorporação do gesto do participante que deveria formar um “campo artístico vivencial”.

É relevante notar, em estudos sobre a obra desses dois artistas, o cuidado com a nomenclatura para se referir aos trabalhos. Oiticica chama de “projeto” o que realiza na Whitechapel Gallery e para os trabalhos de Lygia Clark é comum o termo “proposição”. Clark entende que os artistas são propositores de ações para o espectador, seu foco era substituir os binômios “artista-criador” e “espectador-receptor” pela proposição de um campo artístico ativado pelo ato do participante. Para Oiticica, a ideia de projeto busca repensar o espaço da galeria como “recinto-participação” e “espaço-comportamento” promovendo “a criação de liberdade no espaço dentro-determinado”. Nesse sentido, a ideia de exposição também é questionada. De acordo com o artista, “de nada significa *expor* tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador” (Oiticica, 1986, apud SPERLING, 2013, online). O espaço, na concepção do artista, poderia adquirir formas a partir das ações do espectador.

Será interessante notar o contraponto com os artistas minimalistas, apresentado em seguida, que buscam ativar o espaço expositivo a partir dos conceitos tradicionais de exposição. Diferente dos projetos de Oiticica, nos quais as ações dos participantes condicionam o espaço arquitetônico, os artistas do minimalismo parecem partir do espaço arquitetônico da galeria para influenciar a experiência do espectador.

1.5 Minimalismo, espaço imaginado e percebido

Indicando trabalhos de artistas que fazem parte da vertente minimalista da arte, reconhecemos, no cerne desse movimento, uma estreita relação com os conceitos de exposição. Se, em determinado momento da história do modernismo, as experimentações neoplásticas propagadas pelo movimento *De Stijl* influenciaram os modos de expor obras de arte, culminando no que ficou conhecido como cubo branco, o minimalismo, sob outra lógica, pode ter impulsionado algumas transformações conceituais e formais no espaço de exposição. Por meio de dois caminhos, as mudanças de escalas formais das galerias e museus e a elaboração de um espaço que explora o campo perceptivo do espectador, pontuamos a arte minimalista como transformadoras do espaço expositivo.

Hal Foster (2015a, p. 135) destaca que “o minimalismo provocou a expansão parcial dos formatos de exposições para além dos modelos existentes do tradicional *salon* e do cubo branco”. O autor lembra que os trabalhos dessa vanguarda artística, valendo-se de materiais e técnicas industriais, foram muitas vezes dimensionados para ocupar antigas fábricas e

armazéns, e, no intuito de exibir essa arte em cenários similares, museus e galerias de arte se expandiram fisicamente. É o caso da galeria de arte Dia:Beacon de Nova York, uma antiga fábrica de caixas da empresa Nabisco, foi criada com o intuito de abrigar grandes obras de artistas como Donald Judd.

O outro lado dessa expansão e conseqüente transformação das salas de exposição ocorre nos museus construídos na década 1990. Pretendendo dar conta da extensão dos trabalhos artísticos, alguns museus foram construídos para serem ícones, sendo a melhor e mais conhecida referência o projeto do arquiteto Frank Gehry para o Guggenheim Bilbao. Foster sugere que o caso do museu de Bilbao se configura como uma competição entre a arquitetura de Gehry e o trabalho do artista Richard Serra – por exemplo, as esculturas em aço do artista que ocupam grandes dimensões e fazem parte da coleção permanente do museu (Figura 10).

FIGURA 10 - Vista do corredor de esculturas de Richard Serra no museu Guggenheim de Bilbao



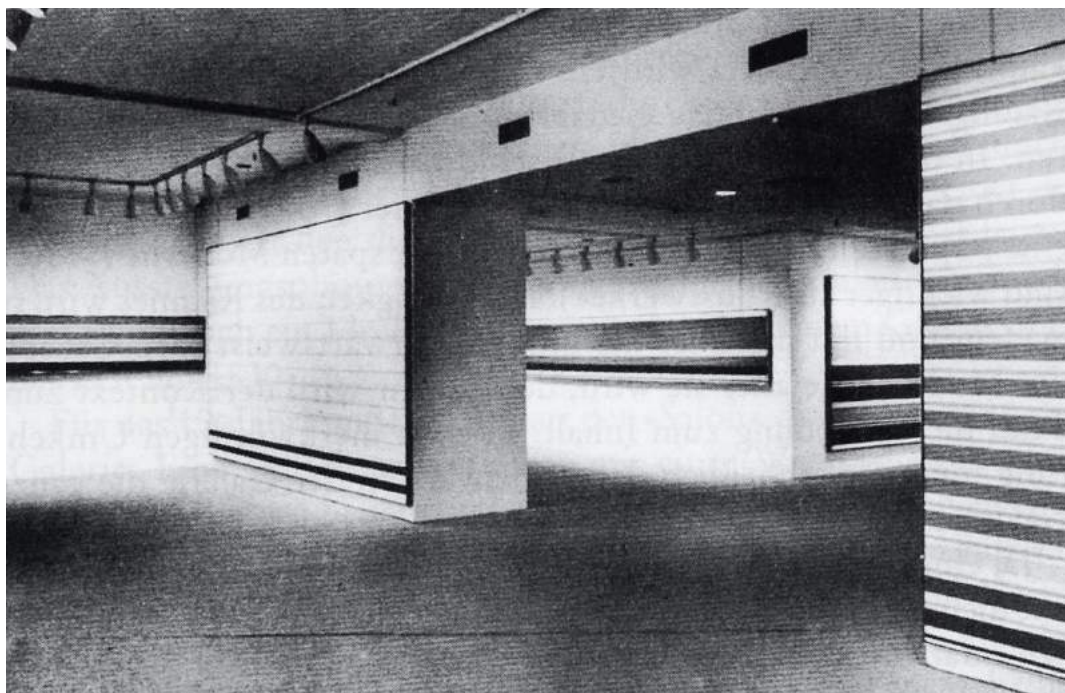
FONTE: Guggenheim Bilbao.²⁰

Pautando o objetivo dos museus icônicos estão também os ganhos com a ampliação do turismo cultural com museus construídos em áreas negligenciadas e cuja arquitetura procura ser o emblema da cidade.

²⁰ Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-matter-of-time/>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

Mudando o foco da análise para a produção artística, na arte minimalista a arquitetura vai ser considerada não só no sentido de ser a sala de exposição parte da própria obra, mas no sentido de conceber parede, chão e teto como força estética. Atribuindo sentido ao espaço da sala de exposição, o artista americano Kenneth Noland, por meio de um trabalho com listras horizontais em cores e seriadas, explora composições esquemáticas no espaço da galeria e também promove a parede como objeto estético (Figura 11). De acordo com o *site* da galeria Tate/Liverpool, embora nesse trabalho seu interesse inicial sejam os efeitos das cores, a escala aparece como elemento de fundamental importância, estendendo o campo de visão do espectador. Parte desse trabalho de Noland foi apresentada na exposição *Tate 08 series: The stripe paintings* (2006) e assim é descrita pela curadoria: “As pinturas envolvem o espectador, se estendem para além de seu campo de visão e permanecem equilibradas entre abstração pura, pintura de paisagem e representação de movimento”.²¹ Em sua instalação na André Emmerich Gallery, em 1967, os quadros na parede promovem um ângulo de visão do espectador a partir de seu movimento na sala.

FIGURA 11 – Vista da instalação de Kenneth Noland em 1967



FONTE: The single road (blog).²²

²¹ Trecho extraído do site da galeria disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/tate08-series-kenneth-noland>>. Acesso em: 5 out. 2017.

²² Disponível em: <<http://thesingleroad.blogspot.com/2011/09/working-in-series.html>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

A forma como o espectador pode circular em espaços nos quais se encontra a arte minimal é fundamental para a execução de alguns trabalhos como o de Noland. Cria-se, com isso, uma relação de interdependência entre espaço, obra e visitante, ou seja, uma experiência estética passível de reflexão crítica relacionada ao espaço expositivo.

Observando as transformações do espaço da arte em museus e galerias, Rosalind Krauss, ao ver-se diante do trabalho de outro artista minimalista, Dan Flavin, indica que sua experiência com o trabalho se confunde com a própria estrutura do museu:

Estamos tendo essa experiência, então, não diante do que se poderia chamar de arte, mas no meio de um espaço estranhamente esvaziado e grandiloquente, no qual o próprio museu – como edifício – é de alguma forma o objeto (KRAUSS, 1990, p. 4, tradução nossa).²³

Os trabalhos com luzes fluorescentes de Flavin (Figura 12) parecem estar em consonância com o que pretendemos assinalar como transformações no espaço do museu em função da arte minimalista. Se olhar para o trabalho de Flavin é olhar para o espaço do museu, é ter a experiência no próprio local, então, de alguma forma, o trabalho do artista está alterando aquele espaço para o espectador. Segundo Foster (2015a, p. 233), Dan Flavin, “trata o espaço real como elemento de uma composição tridimensional”. No minimalismo, nota-se uma passagem da percepção do objeto para o espaço (arquitetônico e institucional). As reflexões de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia podem ajudar na compreensão da experiência gerada nas instalações minimalistas.

²³ No original: “We are having this experience, then, not in front of what could be called the art, but in the midst of an oddly emptied yet grandiloquent space of which the museum itself-as a building-is somehow the object.”

FIGURA 12 – Instalação de Dan Flavin, untitled (to Jon and Ron Greenberg), 1972-73

FONTE: Dia:Beacon.²⁴

A fenomenologia, que também se ocupa das condições que dão significado ao mundo perceptivo, pode indicar o modo como se entende a imersão do corpo do sujeito no mundo, oferecendo as bases para um entendimento do espaço construído pelo artista. Sobre as instalações minimalistas, poderíamos pensar, de acordo com Merleau-Ponty, que o movimento do espectador é “a sequência natural e o amadurecimento de uma visão” (MERLEAU-PONTY, [1960], 2013, p. 19). Esse movimento, portanto, resulta de algo que é visto ou sentido. Podemos notar que, para os artistas do minimalismo, a percepção do espectador envolve todos os sentidos do corpo, deixando de ser algo exclusivamente visual.

A compreensão da experiência fenomenológica no minimalismo tem relação com a teoria do “não-objeto” de Ferreira Gullar, que observa a proposição de experiências artísticas – que não são pintura nem escultura – centradas no corpo, na vivência do sujeito, superando a noção sujeito-objeto ou espectador-obra. Se aproximarmos a produção minimalista do que já foi apresentado de Hélio Oiticica, concordaremos com a tese de Beatriz Queiroz (2017)

²⁴ Disponível em: <www.diaart.org>. Acesso em: 5 mai. 2019.

quando afirma que as solicitações de engajamento sensorial de grande parte dos artistas da *Minimal Art* ainda parecem tímidas se comparadas com artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica (QUEIROZ, 2017). Por outro lado, entendemos que obras com as de Flavin enfatizam uma percepção contínua do espaço institucional, e a produção (cenográfica) dessa percepção conduz à transformação das formas de pensar uma exposição e as coleções nos museus. Rosalind Krauss (1990) observa que esse tipo de experiência, principalmente em fins dos anos 1980, leva a uma atividade museológica ampliada e aderida ao *status quo* do capitalismo pós-industrial. Entendendo essa dinâmica de outra maneira Dorothea Von Hantelmann, refletindo sobre uma “virada experiencial”, busca pensar “como uma experiência poderia ser atravessada por significado, sentido, conteúdo [...] e como ela pode manter o vínculo com suas origens históricas, contextuais e epistemológicas” (VON HANTELMMANN, 2014 apud OSORIO, 2015, p. 75).

Essas indagações abrem caminho para as análises das atividades curatoriais apresentadas no próximo capítulo, nas quais buscaremos, por meio de um percurso histórico da atividade no século XX, delinear a atividade do curador e sua participação nas transformações estéticas e conceituais no espaço da arte.

2 A EXPOSIÇÃO COMO MEIO

A exposição em si deixa de ser uma condição basicamente autônoma e estática, tornando-se cada vez mais uma energia agressiva que busca transformar o visitante. O visitante é outra energia, um processo diferente da vida. Ambas as energias interagem.

(Alexander Dorner)

Até o momento, apresentamos como o espaço expositivo foi passível de transformações, a partir do modo como os artistas entendiam a relação de cada trabalho com o espaço e pelo seu interesse em organizar exposições. Artistas das primeiras vanguardas até o minimalismo, além de Duchamp, El Lissitzky e Hélio Oiticica, com modelos e objetivos distintos, propunham uma experimentação sensorial do visitante a partir da disposição espacial do trabalho artístico. Rompendo com o molde tradicional de museologia, artistas criaram organizações espaciais por meio de projetos e técnicas não restritas ao seu campo de atuação, experimentando novos formatos, materiais e técnicas na base da criação dos trabalhos artísticos e das montagens de exposições.

As práticas curatoriais e o design de exposição já se apresentavam, desde o início do século XX, como meio a partir do qual a maior parte das obras de arte tornou-se conhecida de um público cada vez mais heterogêneo. Para melhor entendimento desse processo, situamos, a partir de agora, as ações da curadoria dirigidas ao espectador e suas implicações no espaço expositivo.

Mediar o contato da arte com o público sempre foi uma tarefa compartilhada por muitos especialistas dentro de museus e galerias, se concordarmos que mediação “designa tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção” (HEINICH, 2008, p. 87). Talvez seja por isso que delinear os contornos da atividade curatorial suscite a descrição de atividades como a do crítico de arte, de áreas relacionadas diretamente à instituição museológica, como o diretor do museu e o museólogo e aquelas envolvidas com a exposição, como o designer de exposição ou arquiteto. De fato, o curador lida com todas essas áreas para apresentar a obra de arte para público, pois se entende curadoria como um duplo processo de mediação dos trabalhos de artistas: no espaço que ocupam e com o espectador. A partir dessa configuração, propomos um recorte que busca demonstrar como a atividade se ampliou ao longo do século XX.

2.1 Mediações possíveis

Desde Baudelaire, nos livros de história da arte (ARGAN, 1988) e história dos museus (POULOT, 2015), é notório o reconhecimento do historiador e do crítico de arte, enquanto a atividade da curadoria se manteve indefinida. Gloria Ferreira afirma que a atividade curatorial se fundou no entrelaçamento da crítica e da história da arte e que tem, desde então,

[...] contribuído largamente para apreciação de trajetórias de artistas, de períodos e tendências bem como para novas visadas historiográficas, tornando-se, ao mesmo tempo, acontecimento, documentação e referência histórica (FERREIRA, 2010, p. 138).

Mesmo sob diferentes configurações, desde fins do século XIX a prática assumiu diversas terminologias, até chegar ao que conhecemos como atividade de curadoria – diretor de museu, mecenas, organizador de exposição e diretor artístico já foram as nomenclaturas designadas para a prática curatorial. O termo já englobou duas terminologias na língua francesa: *conservateur de musée ou du patrimoine* (conservador de museu ou do patrimônio) e *commissaire des expositions* (comissário de exposições) chamado *curateur* (em paralelo ao termo *curator*, em língua inglesa). Uma definição recente que se mantém baseada nessa terminologia foi elaborada por Jens Hoffmann, em *Curadoria de A a Z*, que diz: “Os curadores hoje zelam por obras ao fornecer o contexto que permite que significados proliferem e repercutam num público” (HOFFMAN, 2017, p. 16). Em uma abordagem mais ampla, podemos entender o curador como aquele que concebe intelectualmente uma exposição temporária, ficando responsável pela deliberação do tema ou problemática abordada, escolha das peças a serem expostas, definição da sua disposição no espaço e divulgação junto ao público (projeto educativo, textos, catálogo), podendo ou não estar vinculado a uma instituição (REINALDIM, 2015).

Muitos diretores e fundadores de museus de arte moderna estão entre os pioneiros da curadoria. Alfred Barr, Alexander Dorner, Willem Sandberg e Walter Zanini são destacados aqui por terem sido diretores e curadores responsáveis por exposições históricas, provocado mudanças na concepção do espaço expositivo do museu, incentivado artistas a pensar no espaço de exibição dos seus trabalhos.

Dorner, Barr, Sandberg são, de certa forma, contemporâneos, porque nesse período, primeira metade do século XX, de 1922 a 1967, os museus pretendiam se afastar da forte ideia de instituição conservadora de obras e, ao mesmo tempo, evidenciar sua flexibilidade em acolher a obra de arte contemporânea.

Outro fator relevante para essas escolhas foi o fato de observarmos a recorrência desses nomes nas pesquisas sobre o tema. Nas teses e dissertações (QUEIROZ, 2017; SCHWARTZ, 2017; SHAFFER, 2017; CARVALHO, 2014) que abordavam o conteúdo do espaço expositivo, do espectador, da curadoria e do design de exposições, esses nomes foram destacados com objetivo de compreender tanto a atividade curatorial como o trabalho de design de exposições. Nos livros *A história das exposições/casos exemplares* (CYPRIANO; OLIVEIRA, 2017); *Sobre o ofício do curador* (RAMOS, 2010) e no texto *Politics of Presentation* (GRUNENBERG, 1994), Alfred Barr Jr. e Alexander Dorner aparecem como os criadores de exposições seminais que foram referência para o espaço expositivo de hoje. Os nomes aqui relacionados também foram mencionados na maioria das entrevistas que Hans Ulrich Obrist (2010) fez com diversos curadores e que compõe seu livro *Uma breve história da curadoria*.

Walter Zanini, embora seja aqui citado em um trabalho de curadoria posterior ao demarcado, a Bienal de São Paulo de 1981, ele integra essa seleção por traduzir os conceitos expositivos dos diretores europeus com uma preocupação em acolher a arte processual no museu. Lina Bo Bardi poderia integrar o grupo de curadores aqui reunido por sua visão com relação à organização das obras no espaço e pelo modo como pensava a abordagem de um novo público para o museu. Como arquiteta, e pelas propostas sugeridas no espaço expositivo do MASP, optamos por destacá-la separadamente, no capítulo 3 desta tese.

Os diretores-curadores que aqui apresentamos foram escolhidos sobretudo pela possibilidade de ver em suas estratégias o embrião da atividade do curador como processo criativo. A intenção é destacar as atividades museológicas tendo em vista seus programas curatoriais, que articulavam a ideia de exposições temporárias muitas vezes não limitadas ao espaço físico das instituições. Ou seja, ampliavam o tema da exposição por meio de programas educativos, dispositivos audiovisuais, programação visual e editorial e por meio da interação com o público. Alguns desses programas estavam limitados às questões relacionadas ao contexto político e social de cada local, e buscaram mostrar como o espaço expositivo poderia ser o palco de inovações para pensar a arte.

2.1.1 Alexander Dorner – a expressão de uma cultura visual

Sob a direção de Alexander Dorner, em 1922, o Museu Estadual (Landesmuseum) de Hannover, conhecido por abrigar uma extensa coleção de história natural e artes decorativas, além de obras de arte, se transforma radicalmente. Dorner abandona o modelo tradicional de salão, em que os quadros eram apresentados em mosaico preenchendo toda a parede, e aplica um modelo mais simples e moderno de organização linear (Figura 13).

Partidário dos conceitos do historiador da arte vienense Alois Riegl,²⁵ Dorner esforçou-se em conceber espaços com valores sensoriais para o espectador, entendendo que o espírito do homem deveria elevar-se ao ter um entendimento do espaço voltado para os aspectos intelectuais e subjetivos (DORNER, [1947] 1958, p. 16).²⁶ Por meio de seus estudos baseados em Riegl, Dorner entendia que as coleções de museus, que representam a história da arte, poderiam influenciar ativamente a vida contemporânea. Como resultado dessas reflexões o diretor promove a reorganização da coleção do Landesmuseum.

²⁵ Riegl, em 1902, foi designado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, e por ela encarregado de empreender a reorganização da legislação de conservação dos monumentos austríacos. A grande contribuição do historiador da arte vienense reside no fato de se apresentarem, através dos diferentes tipos de valor atribuídos aos monumentos, os meios para sua preservação (CUNHA, 2006, online).

²⁶ No original: “the soul was supposed to rise from the haptics of objective sensory notions to the optics of subjective intellectual concepts.”

FIGURA 13 - Galeria 44 do Landesmuseum, depois da reorganização de Alexander Dorner



FONTE: STANISZEWSKI, 1998.

As obras foram organizadas cronologicamente e não por escola ou estilo, além disso, Dorner substituiu as molduras por outras mais simples, de modo que combinassem com as cores das bordas das pinturas. A intenção de Dorner era fazer a moldura “desaparecer” para que o tema do trabalho artístico pudesse prevalecer sem a interferência de ornamentos.

Dorner preocupou-se em inserir o espectador em salas que pudessem criar uma “atmosfera”, e fazer o público imergir em culturas de um determinado período – “Nas galerias medievais, as paredes eram pintadas de púrpura e o teto era azul escuro, a fim de transpor a escuridão das igrejas medievais” (ELCOTT, 2010, p. 27). Esses projetos expográficos pretendiam dar ao espectador um senso de autonomia e independência, possibilitando ainda acessar o “espírito do tempo” relacionado às obras de arte.

Duas salas do Landesmuseum são reconhecidas como parte dos inovadores projetos de Alexander Dorner, são elas: a Sala Abstrata, de El Lissitzky, e Sala do Nosso Tempo, projetada (mas não concluída integralmente) em parceria com Moholy-Nagy. Dorner comissionou Lissitzky para montar o projeto da Sala Abstrata, inicialmente chamada Sala de Demonstração (mencionada no capítulo anterior), para expor as obras de Pablo Picasso, Mondrian, Fernand Léger, Moholy-Nagy, alguns trabalhos do próprio Lissitzky, entre outros.

Segundo Dorner, a Sala Abstrata, junto com os trabalhos que apresentava, inaugurava “um espaço que era multi-perspectivo, imaterial e transparente, composto por correntes de movimento e energia” (DORNER apud ELCOTT, 2010, p. 29).

Em 1930, dando sequência à proposta de reorganização do Landesmuseum, Dorner propõe um espaço que deveria expressar “os mais recentes desenvolvimentos na cultura visual”, ou *Kunstwollen*, termo cunhado por Alois Riegl, entendido e adaptado por Dorner como “série das próprias obras de arte apreendidas com os conceitos do presente” (ELCOTT, 2010, p. 27) e inicia a concepção da Sala do Nosso Tempo.

Michael Jennings, em *Produção, reprodução e a recepção da obra de arte* (2008), destaca o termo *Kunstwollen* para responder uma questão que surge na reflexão do famoso ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1930). Jennings indica que Benjamin se concentra em duas questões sobre a mudança histórica da percepção: (1) a capacidade de a obra de arte codificar informações sobre seu período histórico; e (2) o modo pelo qual a mídia moderna afeta o aparato sensorial humano. Os estudos de Alois Riegl contribuem para esclarecer o termo que inspirou Dorner na criação de um espaço expositivo com uso novas mídias (fotografia e cinema) no museu.

O historiador elabora essa teoria, *Kunstwollen*, centrando-se na maneira pela qual uma cultura específica procura dar forma, cor e linha à própria arte. Buscando mostrar como a arte acompanha as mudanças nas estruturas das sociedades, raças, grupos étnicos, Riegl afirma que *Kunstwollen* seria a projeção artística de uma intenção coletiva. Seguindo com a interpretação de Jennings (2008, p. 10, tradução nossa),

Obras de arte, ou melhor, detalhes das obras de arte, são fontes muito particulares de um tipo de informação histórica. Esses detalhes codificam não só as características da produção artística de um período, mas as características de uma sociedade: sua religião, filosofia, estrutura ética e instituição.²⁷

As expressões de um tempo e de uma sociedade estariam implícitas na obra de um artista a partir das técnicas escolhidas por ele. Compreende-se, portanto, que, com a proposta da *Sala do Nosso Tempo* (*Raum der Gegenwart* – figura 14), de 1930, para o Landesmuseum, Alexander Dorner buscava reunir num só espaço fontes artísticas diferentes que pudessem informar as características de um período. Convencido de que as novas mídias, especificamente as imagens em movimento, poderiam oferecer mais possibilidades de

²⁷ No original: “Works of art – or rather details within the work of art – are thus the clearest source of a very particular kind of historical information. They encode not just the character of the artistic production of the age, but the character of parallel features of the society: its religion, philosophy, ethical structure, and institutions.”

interação, Dorner busca uma forma viável de experimentação espacial que pudesse expressar as questões do momento atual com relação a arte, a ciência e as tecnologias eletrônicas.

FIGURA 14 – Reconstrução da Sala do Nosso Tempo (Raum der Gegenwart) no Van Abbemuseum em 2017



FONTE: Unframed.²⁸

Para pôr em prática esse projeto, Dorner convida o artista Moholy-Nagy, que investigou usos de diferentes mídias em trabalhos artísticos interessado no modo como a tecnologia poderia influenciar o desenvolvimento sensorial humano.

Motivado pela imaterialidade e transparência oferecida pelo cinema, a atmosfera da *Sala do Nosso Tempo* seria criada não por cores, como nas outras salas adjacentes do museu, mas por efeitos de luz – para usar o termo do próprio Moholy-Nagy, por meio de efeitos do “espaço-luz”. Esse efeito seria conseguido pelo artefato concebido por Moholy-Nagy conhecido como o Modulador de Espaço-Luz (*Light-Space Modulator*, Figura 15), “um artefato que combinava placas de metal perfuradas, vidro e outros materiais que, quando iluminados, criavam sobreposições de sombras no espaço” (ELCOTT, 2010, p. 39, tradução nossa).²⁹ O Modulador de Espaço-Luz pode ser visto como escultura cinética, contudo, o artista afirmava

²⁸ Disponível em: <<https://unframed.lacma.org/2017/05/22/room-present>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

²⁹ No original: “The Light-Prop for an Electrical Stage or Light-Space Modulator, in other words, is a film projector without film, a realization of Moholy-Nagy’s 1925 petition for an expanded light-space construction”.

que sua maior qualidade não estava no objeto em si, mas nas texturas de sombras capaz de produzir.

FIGURA 15 – Modulor de Espaço-Luz (*Light-Space Modulator*), Moholy Nagy, 1930



FONTE: Daily Icon.³⁰

O Modulor de Espaço-Luz é o resultado do interesse de Nagy no intercâmbio entre práticas artísticas – pintura, fotografia e cinema –, sendo a luz

[...] o fio de Ariadne de uma obra aplicada à pintura, à fotografia e ao cinema, mas também à cenografia e ao design [...] qualquer arte só adquire sentido na medida em que mostra a luz na modalidade que lhe é própria. A luz como matriz da arte, a arte como arte da luz (BAQUÉ, 2005, p. 17).³¹

Nesse sentido, pode-se ver o artista como precursor da arte multimídia. No projeto da *Sala do Nosso Tempo*, foram representadas as múltiplas potencialidades do espaço: projeções de imagens, clipes de filmes e fotografias retroiluminadas direcionavam os olhos dos espectadores enquanto a própria estrutura da sala conduzia seus movimentos (ELCOTT,

³⁰ Disponível em: <<https://www.dailyicon.net>>.

³¹ No original: “La luz, en Moholy-Nagy, es el hilo de Ariadna de una obra aplicada a la pintura, la fotografía y el cine, pero también a la escenografía y al diseño. De esta forma, cualquier arte sólo adquiere sentido en la medida en que muestra la luz en la modalidad que le es propia. La luz como matriz del arte, el arte como arte de la luz.”

2010). Por todos esses dispositivos de exposição, junto com as próprias imagens refletidas, projetadas e em movimento, a *Sala do Nosso Tempo*, mais do que imagens, estabeleceu espaços de mídia dentro do museu, inaugurando valores conceituais e técnicos que seriam dados à arte no decorrer da década de 1950.

2.1.2 Alfred Barr Jr. – propostas curatoriais com funções estéticas

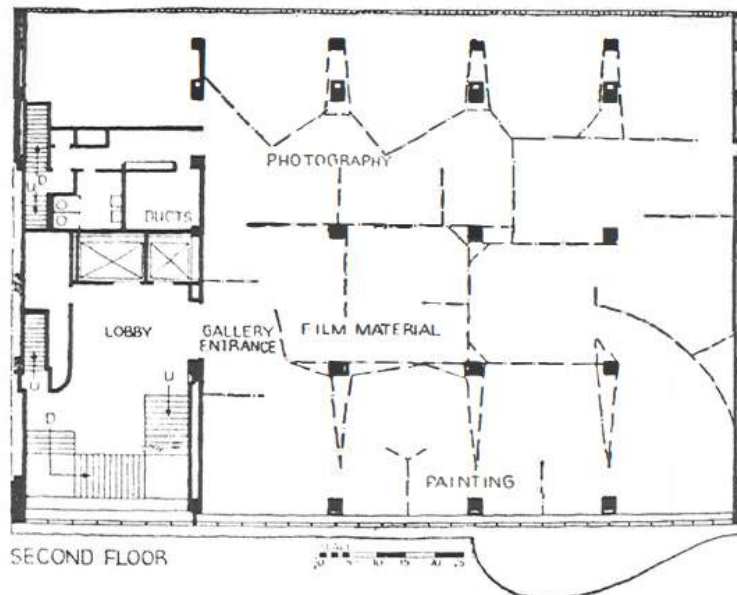
Primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, Alfred Barr Jr. fez parte da formação do museu como entidade que buscava não só documentar e exibir arte moderna, mas também fomentá-la, participando desde o início da cena artística internacional. Antes de assumir a direção do museu, Barr foi professor em diversas universidades norte-americanas, baseando sua didática na exposição de elementos técnicos e formais das imagens apresentadas: “seu pressuposto pedagógico era de que a imagem deveria falar por si, e que os estudantes deveriam fazer suas próprias descobertas” (OLIVEIRA, 2017, p. 43). Esse aspecto didático vai refletir no modo como Barr pensava as exposições do MoMA. Em *Cubism and abstract art*, de 1936, Barr desenvolveu painéis e diagramas de acordo com os princípios da história da arte com o objetivo de explicar a arte abstrata para um público mais abrangente.

Alinhado com o programa modernista da Bauhaus, Barr aplicou conceitos curatoriais e expográficos nas exposições desse período. A maior marca da gestão de Alfred Barr foi a abordagem simplificada e linear de pendurar os quadros, muito diferenciada dos interiores de outros museus, como o do Metropolitan Museum, e muito semelhante ao que Alexander Dorner já havia feito nas salas do museu em Hanover. A adoção, feita por Barr, de um espaço de paredes brancas, limpo e iluminado estabeleceu um padrão internacional de exibição da arte moderna e contemporânea que até hoje, por sua simplicidade cromática, permanece, em muitos casos, como norma. Foi ainda responsável pela expansão do museu, quando, nos anos 1930, propôs novos departamentos, incluindo desenho, gravura, fotografia, tipografia, design e arquitetura, além da fundação da *Film Library* – o primeiro departamento de documentação de filmes em museu, em 1935 (OLIVEIRA, 2017, p. 46). A origem da estrutura multidepartamental do museu foi inspirada principalmente no conhecimento que o diretor tinha da Bauhaus: “Eu li sobre a Bauhaus, uma instituição fabulosa onde arte moderna era estudada e ensinada. [...] Sem dúvida [a Bauhaus] teve influência não só nos planos para o museu, mas também nas exposições” (GRUNENBERG, 1994, p. 194).

Sem adornos ou distrações, seguindo a estética do cubo branco, garantindo o conforto para o contato do público com as obras e mantendo os pressupostos arquitetônicos modernistas da Bauhaus, cuja finalidade era promover o convívio e a colaboração, em 1932, o novo prédio do MoMA é inaugurado. O projeto dos arquitetos Philip Goodwin e Edward D. Stone dão ao MoMA a identidade de “museu vertical” com aparência de espaço empresarial que permitia “transformar o transeunte em visitante”, uma vez que seu acesso se dava no nível da rua. Uma outra percepção se dava, ao entrar no ambiente austero do museu, era de um ambiente mais aproximado ao do culto (OLIVEIRA, 2017).

As salas de ângulos oblíquos com cortes irregulares (Figura 16) permitiam que o observador seguisse um curso obrigatório sem opção de desvios.

FIGURA 16 – Planta do segundo andar do Museu de Arte de NY, 1939



FONTE: GRUNENBERG, 1994, p. 202.

De acordo com Christoph Grunenberg (1944, p. 202), o intuito de Barr era “apresentar arte moderna de acordo com os princípios da história da arte tradicional, em um percurso lógico e sequencial”. Ao mesmo tempo em que as salas representavam a dinâmica estética do modernismo, limitava-se também a possibilidade de transgressão do espectador. Segundo o autor, isso significa que a separação das salas por pintura, escultura, arquitetura, design, fotografia e cinema, e o modo pelo qual o espectador era levado a percorrer cada um desses ambientes, não oferecia alternativas para a convergência entre os estilos. Fica implícito no modelo adotado por Alfred Barr que a sequência de obras de arte tendo como base a história da arte tradicional não permitia uma visão mais abrangente do artista moderno que se

expressava, estética e politicamente, valendo-se de técnicas e mídias variadas na elaboração de seu trabalho.

O modelo de exposição proposto pelo museu, de acordo com Grunenberg, descontextualizava os trabalhos artísticos de suas relações históricas e sociais. Vistos dessa maneira, artistas da vanguarda soviética, como Alexander Rodchenko, não poderiam ser entendidos de acordo com seus ideais políticos – o artista soviético abandona a pintura porque a entendia como um “vestígio de uma cultura ultrapassada” e entedia a fotografia como um instrumento possível para a criação de uma nova cultura. Pelo modo como o trabalho de Rodchenko estava exposto – em sessões separadas, pintura e fotografia – o artista poderia ser percebido como praticante de várias técnicas e ser considerado um artista simplesmente “versátil”, e não compreendido como quem enxergasse a fotografia como algo “muito maior para a práxis social que a pintura, pelo fato de que a fotografia se tornava imediatamente disponível para um sistema mais amplo de distribuição” (CRIMP, [1993] 2015, p. 234).

De acordo com Douglas Crimp ([1993] 2015), a crítica em relação à dinâmica de organização das obras no MoMA apontava para a limitação de um conhecimento mais abrangente do trabalho de um artista – exemplo disso são as fotografias de Rodchenko emolduradas que não conseguem transmitir o real valor que o artista dava à essa mídia.

A descontextualização histórica e social da arte e a prioridade de Barr em transmitir os conceitos estéticos da arte moderna, no MoMA, podem ser compreendidas a partir da forma como já foram expostos os cartazes da vanguarda soviética. As peças de Rodchenko, El Lissitzky e Sergei Senkin aparecem expostas ao lado de um grande cartaz da bebida Campari (Figura 17). Da maneira como estavam expostos, próximos às galerias de arquitetura e design do museu, os cartazes podem ser entendidos como obras de arte ou como modelos para o design e a propaganda.³²

³² Douglas Crimp descreve com mais detalhes algumas galerias do MoMA na ocasião de uma exposição ocorrida em 1984: “[...] a entrada das galerias de design do MoMA apresenta pôsteres de autoria de membros da vanguarda soviética ao lado de peças publicitárias influenciadas direta ou indiretamente por eles. [...] Debaxo do pôster que Rodchenko fez para o Teatro da Revolução está uma publicidade de Martini desenhada por Alexei Brodovich [...]” (CRIMP, [1993] 2015, p. 236). Na parede oposta, os cartazes de *agitprop Vamos cumprir o plano da grande meta*, de Gustav Klucis e Sergei Senkin, e *USSR Russische Ausstellung*, de El Lissitzky, estão expostos junto a uma propaganda recente de Campari.

FIGURA 17 - Vista da exposição *Selections from the Permanent Collection, Architecture and Design* (MoMA – 1984)



FONTE: MoMA.³³

As implicações estéticas e não políticas dessas peças gráficas é que parecem ter atraído Alfred Barr. Segundo Hilton Kramer (1984 apud CRIMP, [1993] 2015, p. 235),³⁴ sob influência de Barr “o museu guiou-se por visão que tentava efetuar uma espécie de grande síntese entre a estética modernista e a tecnologia do industrialismo”. É uma síntese que se opõe a real intenção do programa da vanguarda original. De acordo com o autor, não era interesse desses artistas dar à arquitetura, ao desenho industrial, à fotografia e ao filme uma espécie de paridade com a pintura ou com a escultura, e sim o contrário, se opor radicalmente à pintura de cavalete. Isso implica compreender algo que fica claro com a gestão de Alfred Barr: o modo de apresentação das obras, sejam elas pintura, escultura, fotografia ou cartaz, pode revelar ou apagar a trajetória histórica do artista. No caso específico da vanguarda soviética o modo como foi exposta, na reabertura do museu em 1984, não permite entender a estética politizada de uma arte socialista.

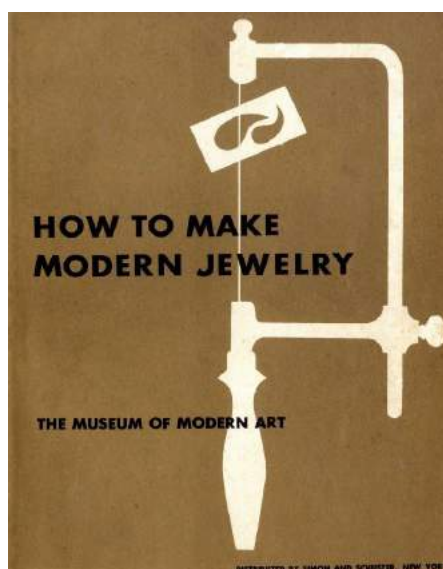
³³ Disponível em: <<https://www.moma.org>>.

³⁴ Texto feito por ocasião da reabertura do MoMA em 1984: *MOMA Reopened: The Museum of Modern Art in the Postmodern Era*.

Outro ponto importante a ser sublinhado na gestão de Barr é sua metodologia de trabalho, a qual se baseava em dois modelos: produção e distribuição. O primeiro relaciona-se à produção de conhecimento, crítica e gosto, já a distribuição diz respeito à itinerância das exposições, circulação de catálogos e publicidade. A exposição *Van Gogh*, de 1935, sintetiza esses dois modelos. Foi promovida por meio de publicidade massiva e configura-se como a primeira exposição voltada ao grande público e com grande especulação e cobertura midiática.

A gestão de Alfred Barr, baseada em produção e distribuição, resultou na criação dos departamentos de publicação e de circulação de exposições. O departamento de publicação focava em livros e catálogos que pretendiam explicar arte moderna para um público cada vez maior – a estreia de Alfred Barr com a coleção *What is modern art?* assinala a mais versátil e disseminada publicação educativa. O departamento educacional foi liderado por Victor D’Amico, no qual foram criadas as séries *How to make*, livros ricamente ilustrados enfatizando técnicas artesanais do tipo “faça você mesmo” (Figura 18), projeto que inspirou o que hoje se chama MoMA Studio – um espaço do museu que oferece oficinas e workshops a partir de temas das exposições ou que tenham relação com a história da arte moderna e contemporânea (TOBIAS, 2018).

FIGURA 18 – Publicação de Victor D’Amico e Charles J. Martin. *How to Make Modern Jewelry*



FONTE: MoMA.³⁵

³⁵ Disponível em: <<https://stories.moma.org/educational-publishing-in-the-expanded-field-9b0fcee7289>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

Outro departamento que se desenvolveu sob os auspícios de Barr foi o programa *Circulating Exhibition*, de Elodie Courter, diretora do departamento de mesmo nome, cujo papel era cobrir as demandas de acesso às exposições de arte moderna e design. Entre 1931 e 1954 foram distribuídos o que poderia ser chamado de kits de exposição (Figura 19): embalagens contendo painéis, em formato de cartaz, com imagens e textos impressos a serem exibidos em instituições variadas, geralmente de difícil acesso ao museu. A embalagem também continha os *press-releases* e estratégias de promoção para a referida exposição, além de um resumo das definições do MoMA sobre o modernismo universal.³⁶

FIGURA 19 – Diretora Elodie Courter do departamento de *Circulating Exhibitions*, com painéis da exposição *Elements of Design*



FONTE: MoMA.³⁷

As ações empreendidas nos departamentos Educativo, de Circulação de Exposições e de Publicação podem ser vistas como uma forma de ampliação dos temas e conceitos de exposição para além das paredes dos museus. Essas ações colocavam em prática as atividades

³⁶ Cf. COSTA, Helouise. *A fotografia por meio das exposições*. Rio de Janeiro: IMS, 2018; e TOBIAS, Jenifer. *Educational Publishing in the Expanded Field*. 2018. Disponível em: <<https://stories.moma.org/educational-publishing-in-the-expanded-field-9b0fcee7289>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

³⁷ Disponível em: <<https://stories.moma.org/educational-publishing-in-the-expanded-field-9b0fcee7289>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

do designer gráfico que estabelecia, naquele período, um alto padrão de publicações e materiais impressos. Nota-se que já estaria sendo articulado, sob a direção de Alfred Barr, o que hoje pode ser visto na mídia digital em formatos de sites, redes sociais e aplicativos, nos quais proliferam imagens e informações sobre as exposições e a programação de museus. De caráter didático e filiada à estética formalista do modernismo, a gestão de Alfred Barr, embora contraditória pelo viés parcial, é referência até hoje em museus e galerias de arte.

2.1.3 Willem Sandberg – o designer como curador

Ao lado dos nomes de diretores de museus que figuram como precursores da curadoria e do design de exposições no século XX, destaca-se o de Willem Sandberg, designer austríaco que dirigiu o Museu Stedelijk de Amsterdã de 1945 a 1963. Sobre a gestão de Sandberg, aponta-se como característica principal a identidade do museu fortemente ligada ao seu trabalho como designer e à transformação do museu como espaço mais próximo do cotidiano das pessoas.

No início de sua carreira, na década de 1920, depois de ter atendido por um curto período a Academia de Belas Artes em Amsterdam, Sandberg viaja pela Europa, tendo como atividade principal a de tipógrafo. Sandberg absorve os conhecimentos da Nova Tipografia – movimento liderado pelo alemão Jan Tschichold, em 1928, que buscava trabalhar o estilo assimétrico nas composições gráficas permitindo o uso de uma tipografia sem ornamento que pudesse expressar a espírito da época (MEGGS, 2009) – e concebe seu estilo por meio da experimentação tipográfica, desenho de letras, uso de cores primárias e uma distribuição lógica dos elementos visuais na peça gráfica.

O Movimento Isotype (*International System of Typographic Picture Education* ou Método de Viena), criado por Otto Neurath (em 1934) – membro do Círculo de Viena, sociólogo, educador e economista austríaco – teve forte influência no modo como Sandberg conduziu parte da programação visual no Stedelijk. O sistema criado por Neurath consistia no uso de pictogramas para transmitir informações científicas e estatísticas independentemente da formação ou da experiência adquirida pelo leitor anteriormente. Aplicado ao museu, nos textos explicativos das exposições e indicando caminhos no museu, o sistema permitia que os frequentadores pudessem assimilar as informações mais facilmente (SHAFFER, 2017).

Primeiro como curador e depois como diretor do museu Sandberg concebeu a personalidade do Stedelijk a partir da elaboração de cartazes e catálogos para exposições

(projetou 380 cartazes e mais de 250 catálogos³⁸), nos quais se percebem a experimentação tipográfica e a valorização dos suportes de impressão. Ele acreditava que o museu poderia ter uma forte identidade gráfica, algo incomum para essas instituições naquele período. Um relato de Sandberg atesta esse valor conferido à unidade visual de um museu:

Eu tentei transmitir um caráter aberto e claro a tudo que eu pudesse mudar para que as pessoas pudessem reconhecê-lo imediatamente. Se eles vissem um cartaz, poderiam ver pela cor e pelas letras que veio do Museu Stedelijk. Tudo o que foi emitido pelo museu, até mesmo um catálogo, deve ter o mesmo caráter, normal e vigoroso (SHAFFER, 2017, p. 71).³⁹

O que fica patente na declaração (nos cartazes e catálogos, Figura 20) de Sandberg é a preocupação com a transmissão da mensagem do museu e a sua identificação em diferentes meios de comunicação.

³⁸ Ver: *Sandberg, director and designer*. Disponível em: <<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/sandberg-director-and-designer>>. Acesso em: 7 nov. 2018.

³⁹ No original: “I tried to impart an open and clear character to everything I could change so that people could immediately recognize it. If they saw a poster, they could see from the color and the letters that it came from the Stedelijk Museum. Everything that was issued by the museum, even a catalogue, must have the same character, normal and vigorous.”

FIGURA 20 – Catálogos de exposição feitos por Willian Sandberg para o museu Stedelijk na exposição *Willian Sandberg from type to image* (2016) no De La Warr Pavilion (Sussex, Inglaterra)



FONTE: POYNOR, 2016.⁴⁰

Para esta tese, convém marcar um fato histórico que contribui para entender a valorização dada às mensagens visuais por meio de cartazes, anúncios e catálogos. Trata-se da valorização dada às marcas no mercado depois da Segunda Guerra Mundial, com a chegada de novos produtos e com o aprimoramento dos sistemas de comunicação em massa. Com a multiplicação das atividades comerciais, uma vasta gama de associações simbólicas foi aplicada às mercadorias para torná-las mais atraentes (BAUDRILLARD, [1981] 2008). Essa proliferação de informações gráficas fortaleceu o campo do design e de profissionais voltados para a produção de mensagens que se constituíam de palavras e imagens.

Diversos museus hoje se apoiam na estratégia relacionada à construção da sua imagem simbólica, por meio da identidade visual integrada com o design de exposição, criando uma identidade para a instituição. A gestão de Sandberg é marcada pela forma como o designer, no papel de diretor de museu, vinculou a comunicação visual às atividades curatoriais. As publicações do Stedelijk além de demonstrarem as características contemporâneas de seu tempo, com uso da fotografia, tipografia e colagens, indicam o que

⁴⁰ Disponível em: <www.67nj.org/a-unity-of-spirit/>. Acesso em: 9 mai. 2019.

parece ter sido marca de sua gestão: alcançar um público amplo e fazer do museu parte do cotidiano das pessoas.

Sandberg se preocupava em fazer do museu uma comunidade inclusiva, uma instituição mais próxima da rotina das pessoas, abandonando o caráter autoritário de instituição aristocrática. Willian Shaffer afirma que o diretor acreditava que, para criar interesse e maior aproximação do público com o museu, “não bastava confiar na forma de expor ou no trabalho artístico em si, mas no estímulo à inclusão e participação no *ethos* total do museu” (SHAFFER, 2017, p. 70).⁴¹

Destaca-se que o foco em dar ao visitante alternativas para o conhecimento das obras de arte fez com que Sandberg criasse o primeiro áudio guia em museus. Segundo Shaffer, em 1952, Willem Sandberg contratou a empresa holandesa Philips para desenvolver um fone de ouvido para rádio que os visitantes pudessem usar durante uma visita guiada por áudio às principais salas do museu (SHAFFER, 2017). Constata-se que Sandberg inaugura, assim, um direcionamento para o conhecimento das obras e artistas alternativo às informações de catálogos ou pessoas contratadas para acompanhar na visita. Demonstra também o interesse de Sandberg pela tecnologia, o que poderá ser visto na abertura que deu às exposições que propunham dinâmicas por meio de aparatos tecnológicos criados pelos artistas.

A exposição *Dylaby (Dynamic labyrinth, 1962)* é representativa do desejo do diretor em fazer do museu um local de experimentação e mais próximo do público. *Dylaby* contou com a participação de Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Per Olov Ultvedt e Robert Rauschenberg, e privilegiou trabalhos maquínicos nos quais o movimento e a interação do público eram os requisitos básicos. Na exposição, com curadoria de Pontus Hulten, e co-curadoria de Jean Tinguely, o espaço do museu foi ocupado por obras cinéticas dando relevância à tecnologia experimental da época.

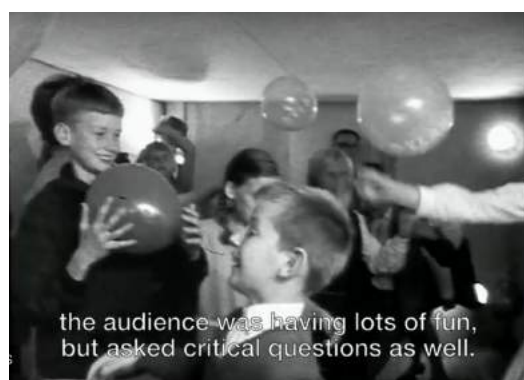
Em documentário produzido pelo Stedelijk na ocasião da exposição *Jean Tinguely – Machine Spectacle (2017)*, a curadora Margriet Schavemakers destaca que as esculturas de Tinguely, eram teatrais e provocavam no visitante atitudes lúdicas e participativas como jogar bolas, dançar e percorrer o museu interagindo com as máquinas (Figura 21). Sobretudo as peças de Tinguely representavam seu protesto contra um museu de paredes brancas e estéril.

⁴¹ No original: “For Sandberg, a self-described the ability for Stedelijk visitors to ascribe meaning to artwork and objects within the collection came not only from the artwork itself, or the way it was hung, but from creating an overall environment that fostered inclusion and participation in the total ethos of the museum.”

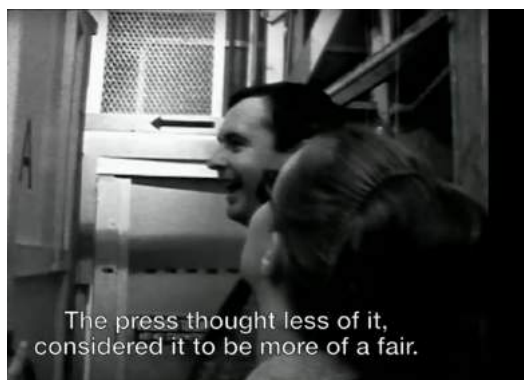
FIGURA 21 – Série de frames da exposição *Dylaby* de 1962 no documentário de Jean Tinguely - *Machine Spectacle* (2016)



21.a



21.b



21.c

FONTE: Stedelijk Museum Amsterdam.⁴²

No processo de concepção da mostra Sandberg cuidou para que o museu atendesse às orientações dos artistas permitindo que cada um pudesse criar sua obra *site-specific* –

Para artistas em quem você confia, dê liberdade total para fazer uma exposição. Se o museu não quiser apenas refletir o que aconteceu, mas também ser um elemento

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=42&v=WaSGVAO-Ki8>. Acesso em: 5 mai. 2019.

ativo no processo, a experimentação é essencial” (SANDBERG, 1963 apud PETERSEN, 2004, p. 25, tradução minha).⁴³

Dylaby representa o lado experimental de Sandberg no direcionamento das exposições e demonstra a gestão que desde o início se pautava no dinamismo e espontaneidade de um diretor que tinha a liberdade e influência para gerir vários departamentos.

Sandberg foi muitas vezes comparado a Alfred Barr por estar a frente de um museu com ampla coleção e por ter incluído, durante sua gestão, departamentos de design, cinema e de publicações. No entanto, Sandberg se diferenciava de Barr principalmente pela espontaneidade e liberdade proporcionadas por um museu municipal e de menor porte. Se por um lado Alfred Barr tinha um olhar analítico e comprometido com a história da arte, Sandberg, por outro, era menos reflexivo e suas publicações eram orientadas para cativar o público por meio de imagens e gráficos atraentes com menos textos. A gestão de Sandberg no Stedelijk deixa a marca de um diretor afeito à experimentação e menos envolvido com a teoria da arte o que faz do museu um local que esteja em consonância com a arte produzida naquele período – experimental, composta por elementos heterogêneos e que propõe a participação direta do espectador. Pelas últimas exposições que organizou, Sandberg possibilita no espaço do museu a interação artista-máquina e depois artista-espectador e será modelo para muitos curadores. Walter Zanini, no Brasil, contemporâneo de Sandberg, terá sua interpretação de um espaço expositivo integrado às novas formulações do objeto artístico e também de aproximação do artista com seu público.

2.1.4 Walter Zanini – curadoria para o diálogo entre artistas

Zanini está entre os pioneiros da prática curatorial no Brasil. No período em que destacamos sua atuação, início dos anos 1960, como diretor do museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o país passava pelo endurecimento do regime militar. Artistas reativos ao governo ditatorial se uniam para boicotar os museus e as instituições mais prestigiadas e no desenvolvimento de sua poética começaram a dar ênfase a uma arte que se voltava para si enquanto uma ideia fazendo emergir a chamada arte

⁴³ No original: “[...] give a couple of artists you trust, complete freedom to make an exhibition. Of the museum does not only want to reflect what has happened, but also be an active element in the process, experimentation in essential”.

processual conceitual. Esse movimento artístico pode ser definido como uma prática que incitava a uma reflexão acerca do fazer artístico entendendo o objeto de arte como “instrumento intelectual por meio do qual o artista discutia em sua obra *contextos*, e não apenas questões morfológicas da obra acabada” (LABRA, 2006, p.12, grifo do autor). No Brasil, nas décadas de 1960-70, tais práticas eram uma forma do artista se posicionar contra o mercado de arte dominante no Brasil simpático às forças da ditadura militar.

Em sintonia com as articulações propostas por grupos de artistas que pretendiam se distanciar das formas tradicionais de exposição, fazendo parte de um museu ligado à universidade e aberto às ações experimentais, Walter Zanini defendia “um museu que se organiza tendo em vista a participação ativa no ato criador” (Zanini, [1974] 2010, p. 59). Um exemplo da gestão de Zanini que demonstrava sua afeição pela arte experimental voltada para o seu processo é a exposição *Jovem Arte Contemporânea*, de 1972, que ficou conhecida como JAC-72, organizada por ele no Museu de Arte Contemporânea em São Paulo:

Alterando o regulamento anterior ao transferir a ênfase colocada na obra para o processo e eliminando o princípio da seleção dos candidatos, foi proposto aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu em centro dessas atividades [...]. Um sorteio decidia quais seriam os inscritos aceitos dada a impossibilidade de atender a todos os candidatos (ZANINI, [1974] 2010, p. 64).

Nessa exposição não foi só a seleção de artistas e obras que se diferenciavam das organizações anteriores, os espaços separados para as proposições artísticas, chamado por Zanini de lotes, também eram heterogêneos: “espaços quadrados, circulares, curvos, ao lado de colunas, com o pé-direito alto ou contornando a fachada de grandes janelas” (ZANINI, [2003] 2010b, p. 188). Essa divisão estabeleceu uma marca para a exposição e uma transformação no espaço expositivo de um museu que se mostrava sensível às linguagens da arte feita com materiais alternativos. No decorrer da montagem da exposição os artistas desenvolviam os trabalhos a partir de um cronograma pré-concebido e no próprio local. O processo de constituição da mostra foi apontado por Ivo Mesquita (2010, p. 189):

[...] depois de cada artista voltar para o lugar que lhe fora atribuído, o seu próprio canto, eles conseguiam adaptar os lugares, negociando entre si. Se uma área não satisfazia uma pessoa em particular, ela a trocava por outra, que não satisfazia a outra pessoa e assim por diante. Havia uma incrível atmosfera de trabalho, incluindo as interações diárias com o público, que estava presente, enquanto os projetos eram realizados.

No espaço criou-se possibilidade de confronto, colaboração, auxílio, permuta e construção. Em contraposição à contemplação individual desenvolveram-se a convivência e o diálogo entre os artistas e o público. A mudança no espaço físico, junto à estratégia de seleção de artistas, foi determinante para o conceito geral da JAC-72. O cartaz da exposição foi ilustrado com o calendário, a planta do museu e com a distribuição dos espaços para cada artista (Figura 22).

FIGURA 22 – Cartaz da VI JAC, incluindo o calendário e a planta do museu com a distribuição em lotes



FONTE: Midas.⁴⁴

No texto de apresentação do catálogo da *Jovem Arte Contemporânea*, Walter Zanini ressaltava que, desde que assumira a direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), empenhara-se em “tornar possível uma ampla e direta vinculação do artista com a instituição [...] e uma nova fórmula de aproximação com o público [...], questão essencial para a sobrevivência dos museus de arte contemporânea” (LOPES, 2016, p. 156).

As críticas pessimistas de jornais e revistas apontam o programa alternativo como inadequado para um museu com acervo daquela magnitude, o que não impediu que Zanini desse prosseguimento às suas estratégias, como fez na 16ª Bienal de São Paulo. Nesta edição,

⁴⁴ Disponível: <<https://journals.openedition.org/midas/1130>>. Acesso em 2 mai. 2019.

o critério de seleção de trabalhos sem júri foi repetido e deu visibilidade a uma vertente da arte na qual a circulação por outros meios, além de museus e galerias, era uma premissa, a Arte Postal. Julio Plaza, convidado por Zanini, fez a curadoria da sessão de Arte Postal na 16ª Bienal de SP e assim define esse movimento:

A *Mail Art* ou Arte Postal (que é também um prazeroso artesanato) é essencialmente uma arte de veículo e de apoio comunicacional interpessoal ou no máximo de microgrupo. Nela tudo é conteúdo: veículos dentro de veículos. Portanto é *Mail Art* todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa (PLAZA, 1981, p. 10).

O foco da Arte Postal está no processo de envio e recebimento e na circulação do trabalho, independentemente da legitimação de museus e galerias. Posicionando-se como arte que recusa o status mercadológico, “questionava os sistemas legitimadores da arte e valorizava a participação do público e a desmaterialização do objeto artístico” (SCHEDLER, 2016, p. 22).

Destacamos a característica da Arte Postal por ser constituída por uma rede de comunicação que aproximou artistas nas trocas e intervenções entre os trabalhos. Na Arte Postal questionou-se o lugar da arte e nesse sentido ela se aproxima de parte da produção artística das décadas de 1960 e 1970, que queria aproximar a arte da vida cotidiana, noção que influenciou modelos curatoriais em museus e alterou também o modelo de exposição vigente nas Bienais de São Paulo.

Zanini indica outro traço fundamental pelo qual a Arte Postal se insere na edição da Bienal. Para o crítico, tratava-se de “uma das evidências maiores do fenômeno que desmaterializou a arte”, e que tinha objetivos em comum com outras formas de expressão artística como a “capacidade de investigação crítica dos procedimentos de sua expressão” (ZANINI, 1981, p. 32). O fenômeno conhecido por desmaterialização da arte, de acordo com Zanini, “significou, no fim do século XX, instante crucial em que a consistente materialidade física do objeto cede a outras possibilidades de expressão e comunicação, como uso das novas mídias” (ZANINI, 2018, p. 17). O destaque dado à Arte Postal na Bienal indica o desejo de Walter Zanini em expor trabalhos que não se constituem mais no objeto artístico final e sim no processo de sua feitura e nos diversos meios utilizados.

A organização do espaço para os trabalhos foi outra ação empreendida por Zanini que faz parte do seu legado para a Bienal, consistindo em

[...] eliminar as representações nacionais e organizar a instalação das obras por meio de critérios de analogias em linguagem, proximidade e confrontação com o que os trabalhos dos outros países tinham em comum. Por isso, tentamos influenciar as escolhas dos comissários dos países por meio de um regulamento que forneceu algumas orientações sobre o que tínhamos em mente. Assim, pela primeira vez, a Bienal foi capaz de adotar uma atitude de responsabilidade crítica. (ZANINI, [2003] 2010, p. 202).

Uma concepção de curadoria baseada no diálogo entre as obras, que limitava burocracia e punha em jogo a função do próprio curador como autoridade, demonstra o modo pelo qual Zanini propôs uma rede de colaborações que situa a curadoria como resultado de uma ação coletiva.

A inovadora prática curatorial de Walter Zanini somada a sua erudição e às atividades acadêmicas reforçam sua importância para esta pesquisa. O tema da desmaterialização da arte, vetor das pesquisas de Zanini, caracteriza a produção artística de parte do século XX. A *Jovem Arte Contemporânea* e a 16ª Bienal de São Paulo, aqui mencionadas, além de representarem a linha de pesquisa de Zanini, expressam também as formas iniciais de compreender a hipótese do curador, a saber, que a tecnologia atua como um dos vetores dessa desmaterialização do objeto artístico. Será menos por trabalhos curatoriais do que por uma intensa pesquisa, que se desdobrará em livros e ensaios, que Zanini demarca o processo de uma arte questionadora dos suportes tradicionais as quais serão transformadoras do espaço da arte e em diálogo com o espectador.

Muitas interpretações foram feitas dos modelos de curadoria implementados pelos nomes citados. Em algumas ainda se vê o predomínio euro-americano, sintetizado no modelo do cubo branco. Outras, justamente contrárias, buscam mostrar as artes identitárias e de posicionamento crítico que emergiram das exposições internacionais itinerantes e bienais.

Em meados do século XX, a partir das articulações entre galeristas, diretores de museus, artistas e curadores, as exposições começaram a se tornar eventos significativos no circuito da arte. Exposições que ocorriam nas galerias das principais capitais europeias e norte-americanas apresentavam trabalhos de artistas em formatos tão alternativos ao cânone tradicional que, muitas vezes, adquiriam um valor criativo.

Outra linha de interpretação curatorial que partiria de algumas práticas dos diretores-curadores mencionados acima seria aquela que enfatiza a experiência do espectador no espaço expositivo. É a partir desse conceito que nos propomos a refletir em seguida.

2.2 A curadoria como atividade focada na experiência do espectador

As expressões artísticas que tomavam posições contrárias ao formalismo modernista, voltadas para o mundo em que se vive e não mais sendo produzidas para os efeitos de contemplação tradicional buscaram confrontar as categorias estabelecidas da arte e com isso demandavam espaços não convencionais aos museus e galerias que pretendiam expô-las. Arte conceitual, processual, performance, *happening*, *environment*, *body art*, arte povera foram os nomes usados para referenciar a tendência da arte que buscava também o engajamento do espectador no espaço expositivo para se realizar. O tema da “desmaterialização da arte” motivou a extensa de pesquisa de Walter Zanini (2018) com foco especial para o vídeo e seus desdobramentos. Retomamos Zanini como base teórica para apresentar as atividades curatoriais que buscam expor essa vertente artística.

Baseando-se na crítica americana Lucy R. Lippard (1973), Zanini indica que essa arte era a expressão de um momento político. O período no qual emerge a curadoria que se volta para a experiência da arte engloba diversos acontecimentos como: as reivindicações das populações negras, o movimento feminista nos Estados Unidos, a revolta estudantil de 1968 em Paris e em outras cidades e o enfrentamento às ditaduras na América do Sul. Em paralelo a esses acontecimentos, distingue-se o processo de desmaterialização da arte. De acordo com Lippard, nesse tipo de expressão artística encontram-se “as proposições-limite da contestação à condição objetual, na sobreposição crítica da linguagem ao visual” (LIPPARD apud ZANINI, 2018, p. 118). Ocorre, portanto, uma transformação nos modos de pensar e fazer a arte que coloca em jogo uma crise do objeto.

Nesse processo, o artista vai incorporar muitos outros elementos para constituir sua obra como restos da produção industrial, materiais de refugo, fragmentos de máquinas, fotografia etc. Os meios de reprodutibilidade industrial favorecem à criação de uma rede de comunicação entre artistas e também na criação de trabalhos que usam foto, fotocópias, filmes e vídeos. Segundo Zanini, a arte conceitual “evoluirá em contatos com as formas tecnológicas avançadas na confluência de linguagens que se operam nas modalidades do *environment*, da performance e na difusão da instalação” (ZANINI, 2018, p. 174).

É na criação de possibilidades de expor esse tipo de produção artística que emerge a atividade do “curador como criador” (ALTSHULER, 1994, p. 236). O que começa a se delinear, a partir das exposições cada vez mais estruturadas para trabalhos que pediam outros formatos, é a ênfase da curadoria na experiência do espectador.

O nome que melhor pode representar a inauguração da atividade curatorial de arte conceitual é Harald Szeemann, responsável pela célebre exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations – Information*, ou *When Attitudes Become Form*, na Kunsthalle, em Berna, em 1969. Nessa exposição, Szeemann conseguiu reunir, pela primeira vez, artistas conceituais norte-americanos e europeus. Interessado em experimentar novas formas de expor, Szeemann propôs que cada artista realizasse sua obra em local reservado transformando o espaço da galeria em pequenos ateliês (Figura 23). O objetivo era expor atitudes e provocar a estrutura básica do mundo artístico formada pela tríade estúdio-galeria-museu (ALTSHULER, 1994).

FIGURA 23 – Salas da exposição *When Attitudes Become Form* na kunsthalle em Berna, 1969



FONTE: Kunsthalle Bern.⁴⁵

Na mostra, havia artistas que foram representados por meio de documentação escrita fazendo menção às obras realizadas em outros lugares. Alguns trabalhos se basearam no elemento temporal da exposição como o de Robert Morris, que a cada dia adicionava um objeto inflamável a uma pilha que ao final da mostra foi queimada em um evento fora da galeria. A mostra também acolheu umas das primeiras apresentações de obras que se tornariam conhecidas como os iglus de Mario Merz, a obra com o telefone de Walter De

⁴⁵ Disponível em: <<https://kunsthalle-bern.ch/en/institution/>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

Maria e as esculturas de chumbo de Richard Serra. Suas ideias não foram bem aceitas pela diretoria da galeria, menos ainda pelo público conservador. Retirado da responsabilidade de organizar a programação da galeria, Szeemann pede demissão e se torna o primeiro “curador independente” ou *freelancer* (BISHOP, 2015; QUEIROZ, 2017).

Nos anos seguintes, o curador concebe vários projetos para grandes exposições em diferentes locais. Em 1972, é nomeado diretor da Documenta 5 de Kassel, considerada uma das maiores referências em mostras de arte do mundo (OZORIO, 2015). Sob o título geral de *Questions of Reality: The Image-World Today*, o curador suíço organizou a mostra em quinze sessões distintas procurando representar o tema não só por meio das obras de arte, mas através de um campo mais amplo da cultura visual – inseriu na mostra obras de doentes mentais, imagens de ficção-científica, propaganda política, pôsteres de músicos, entre outros objetos não-artísticos como insígnias e objetos kitsch (BISHOP, 2015). Para alguns artistas, Szeemann sobrepôs sua interpretação em relação às obras, não deixando espaço para as interpretações dos artistas.

A Documenta 5 talvez seja o caso mais conhecido de controvérsias entre curador e artista. No ensaio *O que é um curador, a ascensão (e queda?) do curador auteur* Bishop aponta que Daniel Buren acusou o curador de tratar a exposição como “um quadro cujo o autor não é outro senão o organizador da exposição” (BUREN apud BISHOP 2007). Embora controverso, vemos no trabalho de Szeemann o embrião de uma curadoria que passou a ser praticada em mostras de arte contemporânea nos principais museus e galerias. Bishop reflete sobre o que representou o trabalho de Szeemann na Documenta 5: “boa curadoria não tomará como dadas as convenções institucionais (como a galeria), e deverá ser tão dialética quanto a obra de arte que procura mostrar” (BISHOP, 2015, p. 273). Propor uma curadoria tão dialética quanto o trabalho artístico faz pensar na figura do curador como autor. Propomos a reflexão dessa noção em outros trabalhos curatoriais que se ampliam para além do espaço das galerias.

Hans Ulrich Obrist também é pioneiro do processo curatorial como atividade inventiva. Para Obrist, o trabalho de curadoria pode ser pautado na valorização dos modos alternativos de expor trabalhos artísticos. Isso pode ser evidenciado com sua primeira exposição, organizada em seu apartamento, *The Kitchen Show* (1991). O curador, a partir de um programa pensado com os artistas Christian Boltanski e a dupla Fischli & Weiss, abriu o espaço de sua cozinha para a exposição. Os trabalhos ali apresentados mantinham relação com o ambiente doméstico – alguns foram concebidos dentro dos armários e da geladeira ou

usando a mesa como suporte. O conceito principal da mostra tratava de um questionamento precoce dos espaços em que se pode apresentar obras de arte.

Em 1993, com projeto *Do it*, o curador suíço continua questionando os formatos das exposições e almejando mais flexibilidade dos espaços expositivos. Com antecedentes na arte conceitual do grupo Fluxus, o *Do It* é um projeto em andamento que se baseia no sistema de instruções “criado por artistas e colaboradores para ser replicado independentemente da escala, financiamento ou mesmo da presença do artista” (FEINSTEIN, 2013, s.p).⁴⁶ No primeiro lançamento do projeto, Obrist convidou 12 artistas para enviar instruções que foram traduzidas para 9 idiomas diferentes e depois circuladas internacionalmente como livro. Uma das últimas realizações do projeto *Do It* aconteceu na Universidade de Belas Artes de Porto em 2017 onde foram executadas várias “instruções de artistas” entre elas a de Richard Hamilton e Rirkrit Tiravanija. Um dos pressupostos iniciais desse projeto era desconstruir a hierarquia e as barreiras tradicionais que existem entre artista/público, curador/galerista e espaço performático/intérprete (FEINSTEIN, 2013).

Outro trabalho de Obrist que indica seu interesse em apresentar a produção artística em ambientes não convencionais é a criação da *Agency of Unrealized Projects* (AUP – Agência de Projetos não Realizados – trabalho iniciado em 1990 e publicado como livro em 1997). O curador buscou mostrar trabalhos artísticos de natureza experimental e deliberadamente incompletos. Portanto não são trabalhos de artistas que almejam sua realização, mas justamente expressar o caráter inacabado ou impossível de serem realizados.

A proposta de Obrist com a AUP parece confrontar o aspecto temporário de algumas exposições. Caracterizando-os como projetos de longa duração, o curador propõe sempre uma continuidade, seja pela inclusão de novas informações ou pela reedição em outros canais de comunicação. Alguns trabalhos artísticos que fazem parte da *Agency of Unrealized Projects* já foram apresentados em galerias de Nova York (2009), Basileia (2011) e Berlim (2012). Nesta última, o público foi convidado a explorar e navegar o crescente arquivo de ideias artísticas “não realizadas”. Interessa notar a forma pela qual os registros do processo criativo e as fotografias foram levados para o ambiente expositivo. A galeria indica a preocupação em demonstrar a consciência utópica, não utilitária e conceitual dos trabalhos, os quais foram apresentados por meio de textos organizados em arquivos e imagens geralmente impressas em uma cor dando destaque para a característica projetual das obras (Figura 24).

⁴⁶ No original: “[...] created by artists and collaborators to be replicated regardless of scale, funding, or even the presence of the artist”.

Parte das ideias selecionadas pela equipe do curador está compilada na plataforma digital e-flux; os trabalhos estão organizados por meio de textos e imagens das proposições artísticas e a chamada para novos trabalhos mantém-se aberta.

FIGURA 24 – Exposição Agency of Unrealized Projects – AUP (Agência de Projetos Não Realizados) na Daadgalerie, 2012, Berlim



FONTE: e-flux.⁴⁷

É notável o interesse de Obrist pelo projeto de artista enquanto conceito deixando o objeto artístico, como forma acabada, em segundo plano. A compilação de ideias feita pelo curador segue o desdobramento da arte conceitual que abre um vasto campo para reflexão também na atividade curatorial. Os projetos aqui mencionados marcam o estilo do curador que pode ser visto nas exposições que organiza até hoje.

A aposta em diferentes formatos curatoriais é observada por Terry Smith (2012) como uma forma de criar um senso de contemporaneidade. Esses novos formatos, de acordo com o autor, refletem a realidade complexa da arte contemporânea praticada globalmente. A consideração de Smith o leva a elaborar o termo “exposição expandida” – a exposição nesse sentido seria uma jornada de compreensão que se desdobra como um “guia de percepções afetivas” (SMITH, 2012, p. 35). Para Smith expor a coleção permanente ou uma série exposições temporárias, ou ainda, criar eventos que propõem o diálogo com o público são

⁴⁷ Disponível em: <<https://aup.e-flux.com/exhibition/daad/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

possibilidades de moldar a experiência do espectador e fazer com que este, ao compreender o *insight* do curador, possa ter percepções não previstas por ambos (curador e observador).

Seguindo essa mesma compreensão da atividade curatorial, a diretora artística e curadora Maria Lind aposta em diferentes formatos de curadoria. Sobretudo Lind afirma que a curadoria é: uma presença viral que consiste em processos de significação e relações entre objetos, pessoas, lugares, ideias e assim por diante, uma presença que se esforça para criar atrito e impulsionar novas ideias. Para apresentar uma retrospectiva do artista Rirkrit Tiravanija a curadora optou por organizar encontros e workshops, com alunos, curadores e críticos de arte que já haviam se envolvido com o trabalho do artista em algum momento. Lind afirma: “dizer que a curadoria equivale a fazer exposições é como dizer que arte é o mesmo que pintar” (LIND, 2012, s.p, tradução minha).⁴⁸ Com isso, Lind sugere a exposição como um dos meios pelo qual o curador pode apresentar o trabalho artístico.

O crítico e curador Luiz Camillo Osorio (2015), entende que a atividade do curador se reinventa a partir de uma experiência comum entre críticos, curadores e artistas. Essa relação, segundo Osorio, além de dar visibilidade aos trabalhos artísticos pode gerar “solos de germinação para formas artísticas contra-hegemônicas” por ter “sustentação discursiva e balizamento histórico” (OSORIO, 2015, p. 68). O crítico indica essa relação, por exemplo, em “Ferreira Gullar e os neoconcretos”, entre “Ronaldo Brito e a geração de artistas conceituais da década de 1970” e em “Nicolas Bourriaud com os artistas da estética relacional”.

Osório sugere que na relação crítica-curadoria-arte criam-se bases teóricas para se pensar também a exposição e as coleções museológicas, nesse contexto a curadoria começa responder a transformações não só da arte, mas da economia e das sociedades contemporâneas fazendo valer o termo indicado pelo autor como “virada curatorial”. Esse termo relaciona-se ao fato de que o papel do curador, ao se concentrar na atividade de apresentação de obras ao público, requer novas funções como selecionar colaboradores especializados, determinar um quadro de trabalho conceitual, consultar arquitetos, organizar a publicação de catálogos, entre outras. É possível pensar na atividade do curador, pelos menos nas grandes exposições, entrelaçadas a outras tais como a publicidade, design e marketing.

A preocupação da atividade curatorial em gerar experiências para espectador nas salas de museus e galerias nem sempre é vista como um fator positivo. Rosalind Krauss aponta para o fato de que o papel de um curador, focado na criação de espaços específicos da arte,

⁴⁸ No original: “To say that curating equals exhibition making is like saying that art is the same as painting”.

pode estar respondendo muito mais a uma situação econômica e de patrocínio da instituição que ao trabalho artístico e sua disseminação para o público.

Na década de 1980 a atividade do curador como profissional que responde às demandas institucionais e artísticas e às questões econômicas e sociais, ganha popularidade. Nesta década, como apontado em Krauss (1990), o circuito artístico em museus e galerias, sofre as influências neoliberais. Isso vai ser percebido na redução dos investimentos estatais na arte e no incentivo fiscal dado às empresas para apoio de mostras em museus.

Para Krauss, isso corresponde a uma profunda mudança no pensar as coleções de obras artísticas: partindo da consideração de que a coleção de arte faz parte do patrimônio e do conhecimento cultural de uma instituição para a visão da coleção de arte como ativos (*assets*) (Krauss, 1990). Em outras palavras, de acordo com a visão de Krauss, o apoio de empresas privadas para realização de mostras, transforma as instituições museológicas em entidades corporativas interessadas no lucro. Nesse processo, crescem as megaexposições e faz do curador, na hierarquia de todos os profissionais envolvidos em eventos de grande porte, uma figura singular.

No Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, local que nos últimos anos exibiu artistas de renome internacional em exposições de grande porte, destaca-se o nome do curador Pieter Tjabbes, responsável pelas mostras mais visitadas do local como *O mundo mágico de Escher* (2011) e *Mondrian e o Movimento de Stijl* (2016). Tjabbes afirma que dentre as várias funções que curador tem a mais demorada e custosa é a de convencer os grandes museus e colecionadores a emprestarem as obras muitas vezes de alto valor histórico e econômico (TJABBES, 2016).

Tjabbes destaca a importância de ser também um negociador na atividade curatorial, uma vez que vários museus e centros culturais no Brasil apostam em nomes de grandes artistas para a conquista do público de massa. Cabe notar que o curador indica recursos interativos dentro de um recorte educativo para atrair novos públicos (Figura 25). Tjabbes coloca essa dinâmica de montagem como parte fundamental para ampliar o público em exposições de arte.

FIGURA 25: (a) Painel interativo com jogo criado para a exposição *Mondrian e o Movimento de Stijl* (2016); (b) sala do educativo da mesma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ)



26.a

26.b

FONTE: CCBB-RJ.⁴⁹

No processo de produção de mostras que pedem recursos interativos e dinâmicas que buscam trabalhar a participação do espectador, Pieter Tjabbes sentiu a necessidade de criar uma empresa de produção cultural que reúne uma equipe responsável por todos os aspectos da curadoria e realização de uma exposição. Assim, o curador passa a ter um contato mais próximo com profissionais que também vão dar forma a uma exposição, no sentido de colocá-la em contato com o público – profissionais de marketing, tecnologia, cenógrafos, designers e equipe do educativo. O modelo de curadoria empregado por Tjabbes responde às demandas do espectador de hoje mediado por dispositivos tecnológicos que alteram sensivelmente suas formas de percepção e que respondem ao universo urbano no qual estão inseridos.

Nota-se que diversas exposições são criadas por profissionais de várias áreas, as quais, muitas vezes, não estão voltadas para o público específico de museus, como é o caso das equipes de comunicação ou de desenvolvimento de tecnologias. Cabe à instituição, ou curador, a estratégia de interligar determinadas áreas na concepção de uma exposição. Giselle Beiguelman, curadora e pesquisadora de arte digital, destaca que há uma grande diferença no direcionamento de ações que buscam estimular a percepção da obra de arte por meio de tecnologias digitais – uso de celular no museu para fazer *selfies*, por exemplo – que são conduzidas pela curadoria ou pela equipe de marketing. De acordo com a curadora, dependendo de quem o faz, há sempre o risco de esvaziar completamente a experiência,

⁴⁹ Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/porta/ccbb-educativo-novembro-4/>>. Acesso em 2 mai. 2019.

“suprimindo o contato com a obra pelo mero registro de um autorretrato e o uso da *hashtag* de divulgação” (BEIGUELMAN, 2018, s.p),⁵⁰ transformando a visita à exposição em imagens, difundidas e compartilhadas, que podem substituir a vivência direta com as obras e os espaços expositivos. A mencionada mostra de Mondrian no CCBB/RJ contou com um artefato expositivo, um mobiliário criado para que o espectador pudesse encaixar o celular e fazer um foto como se estivesse dentro de um quadro do artista (Figura 26).

FIGURA 26 – (a) Sala do CCBB/MG com cenário para fotografia na mostra *Mondrian e o Movimento de Stijl* (2016); (b) artefato expositivo para fixar o celular na mostra *Mondrian e o Movimento de Stijl* (2016)



26.a



26.b

FONTE: Caçadores de Biblioteca.⁵¹

Estratégias formuladas por curadores podem ser conduzidas dentro de um programa que busca estar alinhado com posicionamento do museu ou instituição de arte. Nas unidades do SESC-SP temos o exemplo de um centro cultural que introduz, em sua programação, ações que dialogam com o público abrangente, mas com a preocupação de contextualizar essas ações segundo as características de cada local onde está presente e de acordo com o perfil do visitante. Destacamos, aqui, especificamente o SESC 24 de Maio, inaugurado em 2017. A unidade mantém, dentro do departamento educativo, o setor de Tecnologia e Artes, no qual é proposto por artistas, cineastas e curadores cursos e oficinas dentro de uma programação permanente.

⁵⁰ Podcast divulgado na Radio da Universidade São Paulo. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/cada-vez-mais-exposicoes-viram-meros-cenarios-para-selfies/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.cazadoresdebibliotecas.com>>

Cabe destacar que este centro cultural, na ocasião de sua inauguração, no centro da cidade de São Paulo, em 2017, realizou a mostra *São Paulo não é uma Cidade – Invenções do Centro* com a curadoria de Paulo Herkenhoff e Leno Veras (Figura 27).

FIGURA 27 – Vista da exposição *São Paulo não é uma Cidade – Invenções do Centro* no SESC 24 de Maio, São Paulo, 2017



FONTE: Mousse Magazine.⁵²

Nessa mostra, a tecnologia, que poderia envolver o espectador ou criar qualquer tipo de interação no espaço expositivo, vinha dos próprios trabalhos e não como ação diretamente da curadoria. Contudo, os curadores parecem ter se preocupado em entregar outro tipo de experiência ao público. Os trabalhos selecionados, além de provocarem a dinâmica de interação com o espectador, motivavam também a percepção do local da exposição, o centro da cidade de São Paulo. Segundo Herkenhoff (2017, s.p),⁵³ “a mostra também põe foco no questionamento sobre a cidadania como uma condição ameaçada pela dinâmica social da urbanidade contemporânea, distanciada de uma ética do comum e impregnada pela desigualdade”. A maioria dos trabalhos, e a forma como estavam organizados, expressava a contradição e os questionamentos sobre a cidade de São Paulo, fazendo menos elogios e mais críticas à cidade, um posicionamento que foi contra a ideia comum de enaltecer o local.

⁵² Disponível em: <<http://moussemagazine.it/sao-paulo-nao-e-uma-cidade-invencoes-do-centro-sao-paulo-is-not-a-city-downtown-inventions-at-sesc-sao-paulo-2017-2018/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

⁵³ AGENDA DAS ARTES. São Paulo não é uma cidade. Disponível em: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/sao-paulo-nao-e-uma-cidade-invencoes-do-centro/>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

De modo não cronológico e com algumas sobreposições entre os trabalhos, a expografia buscou explorar a arquitetura proposta para o edifício e considerou as paredes translúcidas da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. Sem paredes ou divisórias, no ambiente principal da exposição, o visitante poderia observar a vizinhança do edifício. As características de uma cidade complexa estavam presentes em todo o espaço expositivo composto por estruturas tubulares no centro da sala que serviam de suporte para as obras.

Herkenhoff é um curador que se destaca por ter um “pensamento espacial” e empregar de modo exemplar os *displays* nas exposições que organiza (LAGNADO, 2015, p. 85). Lagnado indica que essa marca do curador pode ser percebida desde a 24ª Bienal de São Paulo (a Bienal da Antropofagia), quando o curador articula obras de diferentes períodos históricos e origens geográficas por meio da expografia – que também foi executada por Paulo Mendes da Rocha. O diálogo entre curador e arquiteto é destacado no texto do catálogo da bienal:

Tivemos o privilégio de continuar contando com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Nossa recomendação foi a idéia de espaços transparentes. Além de evitar aspecto de feira do espaço, teve-se a clara noção de que não pretendemos oferecer burocraticamente cubos brancos. Apenas quando houvesse necessidade intrínseca da obra foram criadas paredes ou salas. Haverá áreas de grande transparência para o olhar (HERKENHOFF, 1998, p. 28).

Por meio da expografia Herkenhoff queria dar visibilidade ao discurso curatorial voltado para ideia de conjunto das obras. Observamos, nessa característica do curador, um ponto de destaque para pensar as concepções do design de exposição (ou expografia).

O próximo capítulo pretende mostrar que o designer de exposições foi também um agente de grandes transformações do espaço expositivo. Como a arte e a curadoria, o design de exposição subverteu a própria assepsia do espaço artístico que ajudou a criar – veremos como este espaço foi concebido e desenvolvido nos estudos da Bauhaus. Propomos, assim, iluminar essa outra atividade que emergiu na primeira metade do século XX paralelamente às ações da curadoria que acabamos de mostrar.

3 QUANDO O DESIGN ABRE O CAMINHO

É precisamente por causa do poder que as exposições têm em atribuir ou abrir significados, em criar contexto e situar os espectadores, que os métodos e formatos padronizados de exposição, bem como os displays convencionais, precisam ser criticamente repensados e potencialmente subvertidos.

(Julie Ault)

A história do design de exposição se confunde com a história da curadoria e das exposições de arte, uma vez que as atividades do curador e do designer, como vimos, não eram desempenhadas separadamente ou por profissionais especializados. Em livros que demarcam o processo histórico das exposições (ALTSHULLER, 1994, 2010 e 2013; HEGEWISCH, 1991), podemos encontrar temas que abarcam a atividade curatorial, a montagem de *displays* e projetos arquitetônicos e de design, em museus e galerias, geralmente ligados ao impacto que essas mostras causaram no período e no local em que foram apresentadas. Alguns desses aspectos já foram abordados no primeiro e no segundo capítulos, ocasião em que observamos a organização do espaço expositivo feita pelo artista ou idealizada pelo curador. Para melhor elaboração dos contornos da atividade do design de exposição, repassemos alguns momentos históricos que interligam a atividade do designer à curadoria e ao trabalho do artista em uma exposição.

3. 1 Procedências do design de exposição

A periodização histórica quanto à relação da obra de arte com o espaço ao redor é mais ou menos consensual e de acordo com a história da arte ocidental podendo ser dividida em pré-renascentista, renascentista e moderna. Para uma visão mais próxima da atividade do designer, no que se refere às modalidades de apresentação das obras de arte, destacaremos a seguinte divisão: os Gabinetes de Curiosidades dos séculos XVI e XVII, a exposição universal no Palácio de Cristal, a estética dos Salões parisienses e a ascensão das lojas de departamento – divisão esta que acompanha autores referenciais para a história do design de exposição como Klein (1986), Lorenc et ali (2007) e Hughes (2010).

O propósito dos gabinetes de curiosidades era o de exibir objetos exóticos de todas as partes do mundo – por exemplo, conchas, animais marinhos, em meio a várias pinturas, entre

retratos, paisagens e cenas religiosas (CINTRÃO, 2010, p. 20) –, com o intuito de surpreender o público e produzir efeitos meramente estéticos. A quantidade e a variedade destes objetos serviam para ilustrar as maravilhas do mundo de maneira quase enciclopédica. Inicialmente, na organização destes espaços, não havia a preocupação com a classificação, origem ou autenticidade dos objetos. Nesse período, a disposição desses objetos nas salas de exposição contou com a contribuição dos naturalistas, cientistas voltados para o estudo da taxonomia das espécies e dos fenômenos naturais. De acordo com Hughes (2015) e Cintrão (2010), esses cientistas tinham a abordagem de um curador ou de um precursor do designer de exposições, já que sua função envolvia o cuidado com a identificação dos objetos nas etiquetas, e a ordem e classificação do que seria exposto. Em geral, como indica Cintrão (2010), os critérios para a formação de coleções do gabinete de curiosidades, “sua catalogação e a maneira de mostrá-las eram estabelecidos pelos colecionadores, que também cuidavam de explicar cada item de seus acervos aos amigos visitantes” (CINTRÃO, 2010, p. 20) – aspecto que indica, para este trabalho, o papel que vários profissionais desempenham hoje: pesquisador, educador, curador e designer.

O conceito de coleção aberta ao público não vigorava então, os gabinetes de curiosidades eram voltados para um público restrito de convidados seletos, pertencentes às famílias ricas da época. Entretanto, as nações ocidentais estavam adquirindo grandes coleções – objetos confiscados durante campanhas militares ou doações privadas – e a exposição pública poderia promover e celebrar a conquista e o crescimento industrial destas sociedades.

Em fins do século XVIII e no começo do XIX, colecionadores aristocratas de obras de arte, interessados em valorizar seus patrimônios, tentavam se distanciar de objetos exóticos e de curiosidade, agora considerados de baixa cultura. Na nova sociedade de base científica, tais objetos perdiam sua credibilidade. Nesse período, destacam-se exposições como a ocorrida em Londres, no Palácio de Cristal, em 1851, e as exposições nos salões parisienses. Até final do século XIX, tais exposições expressavam interesses distintos daqueles relacionados à própria natureza da arte; segundo Hegewisch (1991) e Castillo (2008), as exposições deste período se prestavam menos à recreação concentrando-se primeiro na forma de didatismo público e depois na imagem do mecenato burguês cujo caráter de ostentação propagava o que era industrialmente progressista no século XIX. Ou ainda, de acordo com Hughes (2010), essas exposições proporcionavam fonte de informação para designers, artesãos e fabricantes que buscavam aperfeiçoar seus produtos.

O modo de expor as obras apresentava salas com paredes carregadas de quadros dispostos de modo simétrico, sem intervalos, e com forte apelo decorativo. Conhecido como

“comparativo”, esse método facilitava reconhecer as características entre escolas de arte, uma vez que cada uma tinha competências específicas – “Portanto, organizar grupos de trabalhos em estreita proximidade, seja destacando apenas uma escola ou misturando várias escolas, poderia expor essas características e talentos distintos” (BIRKETT, 2012, p. 12, tradução minha).⁵⁴

Esse critério acumulativo das obras de arte nos salões, herança dos gabinetes de curiosidades, foi mantido pelos parisienses durante séculos. Mesmo os artistas independentes, que começavam a organizar as próprias exposições, na segunda metade do século XIX, mantinham o procedimento de preencher toda a parede com pinturas, gravuras ou desenhos.

Já foram abordados, no primeiro capítulo desta tese, alguns aspectos relevantes dos salões dos artistas independentes para a transformação do espaço expositivo. Mostramos como alguns artistas já sentiam que a fruição do espectador poderia ser prejudicada pelo fato de seus trabalhos estarem localizados em meio a uma centena de outros quadros e objetos. Um exemplo marcante de artistas com essa noção é o grupo da Secessão vienense, que via na particularidade de cada obra – formato e cores – seu modo de apresentação. Notamos que a concepção expositiva que esses artistas começavam a adotar não tinha mais como referência o gosto decorativo dos interiores burgueses; mais importante seria fazer o público notar as características intrínsecas de cada quadro.

Destacamos aqui que essa noção de organização no espaço expositivo estava em diálogo com as artes aplicadas, as quais, na mesma época, se emancipavam, adotando a revolucionária ideia ligada à era industrial de conceber a forma artística conforme sua função. Castillo (2008) lembra que esse ideal estava alinhado com as propostas do movimento *Art Nouveau* que então se espalhava por toda a Europa; assim a autora afirma: “[as secessões] propunham um sentido de homogeneidade absoluta entre artista, obra, espaço e montagem, objetivando, como resultado, uma obra de arte total” (CASTILLO, 2008, p. 43).

Nesse período, início do século XX, o que contribui também para reestruturação do espaço expositivo é a ascensão das lojas de departamentos nas principais capitais europeias e norte-americanas. Lojas como *Bon Marché*, em Paris, marcam “o momento da economia europeia em que o investimento na distribuição e na venda dos bens de consumo se torna equivalente ou maior que o destinado à produção” (MAMMÌ, 2012, p. 62). Nestas lojas emerge a atividade do “artista da mercadoria” ou do mestre do *etaláge* – palavra francesa que indica a maneira de dispor os produtos à venda, que poderíamos entender também como o

⁵⁴ No original: “[...] Therefore, arranging groups of works in close proximity, either highlighting only one school or mixing multiple schools, could expose these distinguishing characteristics and talents.”

antecedente do designer de interiores ou vitrinista. De acordo com Lorenzo Mammì, a ciência do *étalage* tinha a intenção de fazer do espaço de compra uma rica experiência para o espectador. Em seu livro, *O que resta: arte e crítica de arte*, Mammì destaca trechos do romance de Émile Zola para descrever, com riqueza de detalhes, a função do *étalagiste* como a de um pintor impressionista, e chega a indicar a ciência do *étalage* como “a aplicação mais bem-sucedida da estética da *Gesamkunstwerk* [obra de arte total]” (MAMMÌ, 2012, p. 64).

A apresentação de produtos em lojas de departamentos contribuiu muito para a formação de um público acostumado com um certo “bombardeio perceptivo” e para o aprimoramento de expositores (*displays*) em museus. Nesse ambiente comercial, os compradores se deslocavam em meio a produtos divididos segundo uma categorização rigorosa e guiados por uma sinalização que organizava a quantidade de informação e os conduziam aos produtos em exposição. Por outro lado, é destacado também, por Emily Orr (2016), que museus como o Victoria & Albert Museum educavam e inspiravam designers de lojas para a criação de cenários característicos de períodos históricos. Como será destacado adiante, as lojas de departamento também se beneficiaram de alguns princípios formais das vanguardas artísticas. Em 1927, Frederick Kiesler foi responsável pela decoração da loja *Saks*, usando iluminação e cenografia para uma composição surrealista (Figura 28).

FIGURA 28 – Vitrine da loja Saks projetada por Frederick Kiesler, Nova York, 1927-28



FONTE: Frederick Kiesler Foundation.⁵⁵

Ressaltamos que, na primeira metade do século XX, os valores de uma cultura visual contemporânea estavam sendo moldados, como aponta a tese 58 de Gui Debord: “A raiz do espetáculo está no terreno da economia tornada abundante” (DEBORD, 2003, p. 43). O público começava a se acostumar a um ambiente plural e sobrecarregado, no qual estímulos exteriores indicavam os modos de agir – cabe lembrar que Benjamin apontou, em *Das Passagen – Werk*, que o observador, em meados do século XIX, experimentava e atravessava os museus de maneira semelhante a como o fazia nas passagens, jardins botânicos, museus de cera, cassinos, estações de trens e lojas de departamentos (CRARY, [1990], 2012, p. 31).

No período que aqui estamos demarcamos, início do século XX, o uso compartilhado de tecnologias, atitudes e abordagens de exibição continua conectando lojas de departamento, teatros, museus e outros locais de espetáculo, dando a ver as sobreposições e interconexões, as quais serão abordadas em seguida.

⁵⁵ Disponível em: <www.bmiaa.com>. Acesso em: 5 mai. 2019.

3 2 As concepções do cubo branco: montagens norte-americanas e da Bauhaus

Duas propostas de concepção do espaço expositivo surgidas na primeira metade do século XX destacam-se como influências da formação do design de exposição para este trabalho. A primeira tem origem nas concepções museais norte-americanas do século XIX, e a segunda, a ser explicitada aqui, é a proposta da Bauhaus. A partir dessas duas concepções de arranjo do espaço expositivo, podemos observar as origens estéticas do cubo branco – o modelo paradigmático de montagem de exposição utilizado no espaço da arte e que sobrevive até hoje em museus e galerias.

Nos Estados Unidos, como em outros países europeus e latino-americanos, os primeiros museus públicos passam de um modelo focado em questões educacionais para aquele relacionado à autenticidade das obras e sua estética. A pesquisadora Whitney Birkett (2012) compartilha essa informação e indica que o Metropolitan Museum of Art de Nova York, ao expor as obras doadas por grandes colecionadores, buscava educar e refinar o gosto da classe trabalhadora. Uma manifestação desse foco educacional, de acordo com a autora, era a difusão de cópias e reproduções dentro das coleções de museus americanos. Nesse período, a intenção era apresentar os melhores modelos de arte, independente de serem originais ou cópias. Com a economia em ascensão, nos Estados Unidos, e com os novos diretores de museus enfatizando valores como o “conhecimento apreciativo de objeto de beleza” (BIRKETT, 2012, p. 11-12), as salas de cópias do museu deram lugar a uma abordagem ligada à autenticidade e à tradição das obras.

Com esse novo foco estético, nascem novas formas de expor. Em 1917, o Metropolitan Museum abriga a Conferência Anual da Associação Americana de Museus (*American Association of Museums*), na qual são expostas as ideias de designers de interiores, arquitetos e profissionais de lojas de departamento (os *étalagistes*) sobre os novos métodos de exibição que poderiam ser incorporados pelos museus. Lee Simonson, designer e vitrinista da loja Macy's, em artigo publicado em revista da época,⁵⁶ defende que museus deveriam seguir o design teatral e comercial das lojas de departamento. Simonson defendia a eliminação de ornamentos em projetos de ambientes esteticamente agradáveis e que as salas de museus, seguindo o design de interiores das lojas, “deveriam ser permeadas pelo espírito de datas comemorativas” (BIRKETT, 2012, p. 13).

⁵⁶ “The Land of Sunday Afternoon”, publicado na revista *The New Republic*, 1916.

A influência de Simonson, com relação ao design do espaço expositivo em museus, tem relação também com os grandes colecionadores da época. No catálogo das galerias de pintura e escultura do século XIX do Metropolitan Museum encontra-se uma parte inteiramente dedicada aos colecionadores de arte que fizeram generosas doações para o museu. Entre eles, aparece a figura de Benjamin Altman, importante empresário norte-americano fundador da loja de departamento B. Altman & Co. Em uma das salas, onde parte de coleção de Altman era apresentada, havia vitrines que ocupavam toda a parte central, um modelo de expositor desenvolvido por oficinas que atendiam museus e lojas com produtos análogos (Figura 29).

FIGURA 29 – Galeria da coleção de Benjamin Altman no Metropolitan Museum (1912)



FONTE: MetMuseum.⁵⁷

A contribuição dos designers de interiores de lojas para os museus também poderia ser observada na organização cronológica das obras de arte em algumas salas. Emily Orr destaca que, como as lojas de departamento se preocupavam com a comercialização de objetos de antiguidades, geralmente expostos em salas com estilos históricos, “o conhecimento de cronologia e decoração, era fundamental para o sucesso das exposições dessas mercadorias” (ORR, 2016, p. 328). Até o início década seguinte, 1930, o Metropolitan

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

Museum trabalhará em parceria com os designers de interiores e vitrinistas para a constituição de suas mostras.

Outro valor que contribuiu para a elaboração do espaço expositivo em museus norte-americanos no mesmo período é o ambiente intimista à semelhança do interior de uma casa burguesa. Nesse modelo, o conforto para o olhar era a palavra de ordem. Benjamin Ives Gilman, figura influente e à frente do Museu de Belas Artes de Boston, indica que os espaços ideais das galerias seriam divididos em salas menores e íntimas, nas quais os visitantes dos museus podiam ver obras de arte confortavelmente, como se estivessem em suas próprias casas (Figura 30 a). Dessa forma, as galerias não se tornariam vias de passagem, pois “os visitantes poderiam desfrutar de uma experiência de visualização íntima sem as distrações de transeuntes ou ornamentação desnecessária (GILMAN apud BIRKETT, 2012, p. 13). Tendência que prevaleceu com poucas alterações até a década de 1950.

No Metropolitan Museum, essas salas foram sendo, aos poucos, renovadas com a eliminação de cortinas, simplificação dos revestimentos em gesso e com o uso de paredes mais claras (Figura 30 b). Uma nítida influência do estilo moderno também empreendido por Alexander Dorner, anos antes, no Landesmuseum.

FIGURA – 30 (a) e (b) Galeria de pintura europeia antes e depois da renovação, em 1954



30.a

30.b

FONTE: BURN; TINTEROW; STEIN, 1994, p. 14-15.

Aqui, é importante marcar que, ainda na primeira metade do século XX, paralelamente às práticas expositivas de Gilman, pesquisas sobre público de museus já estavam sendo desenvolvidas. Os primeiros estudos começaram no início do século com Francis Galton seguindo os visitantes pelos corredores dos museus vitorianos. Em 1928, foi publicado pela Universidade de Yale o primeiro estudo sistemático sobre comportamento de

visitantes, centrando-se em quatro aspectos: a duração da visita, o número de salas visitadas, o número de obras vistas em cada sala, e o tempo de parada diante de cada obra (ARAÚJO, 2012, p. 42). Poucos anos mais tarde, em 1930-32, Arthur W. Melton, pesquisador da American Association of Museums, publicou seus estudos de comportamento de público a partir de experimentos feitos no Pennsylvania Museum of Art. Tratava-se de pontuar os determinantes de interesse em uma exposição: atratividade do objeto de arte, o isolamento do objeto de arte, a instalação organizada por período, fadiga do museu, a posição da exposição na galeria (MELTON, [1935] 1972).

Larry Klein (1986) indica que, a partir de meados do século XX, os museus norte-americanos, sentindo a necessidade de modernizar sua imagem, integrar mais ativamente os membros dos museus ao cotidiano da instituição e atrair um público mais amplo, recorreram aos profissionais de relações públicas, propaganda e designers. Segundo o autor, esse movimento contribuiu para a criação de departamentos internos de design que foram colocados no mesmo patamar hierárquico dos departamentos de curadoria. Ainda de acordo com o autor, um típico departamento de exposição de um grande museu, tal como o Metropolitan Museum, devia contar com uma equipe de 30 ou mais profissionais – entre eles, designers de exposição, designers gráficos, artistas de produção, escritores de *scripts*, coordenadores, técnicos e artesãos responsáveis pela montagem das exposições (KLEIN, 1986, p. 65).

Acabamos de apresentar os modos de expor em museus norte-americanos e estudos referenciais na área de museologia e de exposições, os quais eram determinantes para a condução das mostras em museus e galerias. Cabe ainda destacar que, no Brasil, artistas e marchands que se dirigiam para as principais capitais europeias e norte-americanas, com o objetivo de aprender os cânones da academia, traziam para o país as formas de apresentar pintura e escultura. Segundo Cintrão (2010), o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e MAM São Paulo e o MAM Rio de Janeiro, o MASP e a Bienal de São Paulo, em suas primeiras mostras, apresentam as influências de montagens expositivas por meio desse intercâmbio cultural.

3.2.1 O tratamento do espaço arquitetônico

A outra fonte de influência na formação do design de exposição é a proposta da Bauhaus. Arquitetos e designers da escola alemã não seguiram o modelo norte-americano, e

sim os princípios baseados nas concepções de arquitetura de Walter Gropius. Apresentados em *Bauhaus: nova arquitetura*, os conceitos para a criação de um método para projetos arquitetônicos se baseavam na valorização dos impulsos criativos em face da ação destrutiva da mecanização. No Manifesto da Bauhaus, Gropius destaca os objetivos da escola: “impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida” (GROPIUS, [1935], 2004, p. 30). Isto significava desenvolver objetos e construções voltados para a produção industrial. Visava-se “[...] eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. [...] criar padrões de qualidade, e não novidades transitórias” (GROPIUS, [1935], 2004, p. 31).

Acreditando que a diversidade era a fonte vital da democracia, Gropius defendia um equilíbrio saudável entre criação individual e busca de um certo padrão, ou seja, a interação entre duas manifestações: de um lado, a necessidade da diversidade de conceitos resultante da produção individual. De outro, o reconhecimento de um denominador comum a todos, o qual poderia ser alcançado entendendo que “os critérios culturais só podem ser adquiridos por meio de um processo de seleção, que procure o essencial e o típico” (GROPIUS, [1935] 2004, p. 24). Em outras palavras, Gropius adotava uma interpretação regional de conquistas técnicas universais – “A boa arquitetura deve refletir a vida da época. E isso exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais, técnicas e artísticas”, destacando ainda que o objetivo mais nobre seria criar “um tipo de homem que seja capaz de ver a vida em sua totalidade.” (GROPIUS, [1937] 2004, p. 27).

O foco dos projetos da Bauhaus era conferir às salas de exposição a equivalência entre interior e exterior, propondo, para isso, um ambiente sem ornamentação, cuja “amplitude [era] criada com a *ilusão* da tinta branca” (BIRKETT, 2012, p. 15, grifo nosso). O espaço deveria ser livre, com a menor quantidade possível de móveis, para transmitir a sensação de liberdade, mesmo nos interiores dos museus. De acordo com Gropius, todo artista formado pela Bauhaus deveria se expressar por meio de formas e cores básicas, universalmente inteligíveis, e considerar a fluidez do espaço arquitetônico. Em um de seus ensaios Gropius escreve:

Preferimos hoje na arquitetura uma transparência que é alcançada por grandes superfícies de vidro, por secções salientes e abertas na obra arquitetônica. Essa transparência tenta produzir a impressão de um contínuo espacial fluente. A construção parece pairar no ar e o espaço parece fluir através dela (GROPIUS, 2004, p. 76).

Com o intuito de criar ambientes que pudessem ser percebidos em sua totalidade, foram desenvolvidos os projetos mais característicos da Bauhaus – prédios com paredes interiores e exteriores brancas e espaços cúbicos flexíveis. Algumas salas do prédio da Bauhaus, em Dessau, projetadas por Gropius, tinham paredes de vidro para a captação da luz natural, e o interior era totalmente aberto, como meio de encorajar a criatividade e a colaboração.

A concepção da cor branca como pura e dinâmica também guiou os trabalhos dos artistas russos Malevich e El Lissitzky. Como fundo para as formas geométricas e as composições suprematistas – *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915) e *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918) –, Malevich aplicou a cor branca, descrevendo seu uso como a verdadeira representação do infinito. Da mesma forma, Lissitzky acreditava que o branco era a visualização de um espaço dinâmico e irrestrito.

A influência da Bauhaus também foi levada adiante por ex-alunos e professores, que juntos criaram projetos para exposições baseados na simplicidade da ornamentação, com espaço fluido e paredes brancas ou de vidro. A exposição *Building Workers' Unions* (1931), em Berlim, executada por Walter Gropius, Moholy-Nagy e Herbert Bayer, marca a construção do espaço expositivo a partir do método da Bauhaus (Figura 31).

FIGURA 31 – Vista da exposição *Building Workers' Unions* (Berlim, 1931)



FONTE: BAYER, 1961, p. 262.

Embora esta exposição seja muito destacada pelo uso didático de painéis fotográficos em grande escala,⁵⁸ pretendemos enfatizá-la aqui como um projeto característico da Bauhaus. Além da fluidez do espaço aberto projetado por Gropius, foi nesta exposição que Herbert Bayer e Moholy-Nagy colocaram em prática alguns fundamentos para o design de exposição – os conceitos da Nova Visão (o *New Vision* de Moholy-Nagy) e os Campos de Visão (*Field of Vision* de Bayer) (ROCCO, 2014). A Nova Visão, método criado por Moholy-Nagy na Bauhaus, envolvia experimentação com novas perspectivas, técnicas e uso da fotografia. Foi a partir do tratamento dado por Moholy-Nagy às suas imagens que a integração da fotografia (como também de gráficos e de propaganda) no campo do design de exposição começou a ser valorizada dentro da Bauhaus. O Campo de Visão de Bayer refere-se às possibilidades de visão do espectador dentro do espaço expositivo e o arranjo de painéis e objetos em relação ao observador⁵⁹.

Essas duas formulações, em conjunto com as passarelas projetadas por Gropius, em *Building Workers' Unions* dão a ver uma instalação que ampliava os modos de visão do espectador, apresentando trabalhadores modernos num mundo moderno (STANISZEWSKI, 1998). A simplicidade e o dinamismo do design da Bauhaus não estão restritos aos museus. O espaço maleável e a adaptabilidade aos ideais de cada época são paradigmas da escola, e influenciaram vários projetos residenciais e públicos.

Outras interpretações do ensino da Bauhaus que foram aplicadas considerando o espaço tridimensional podem ser observadas no trabalho de Oskar Schlemmer. Reconhecido por Gropius como o criador de “arquiteturas ambulantes”, pela forma como percebia e trabalhava o corpo do dançarino ou do ator no palco, Schlemmer foi destacado pelo diretor da Bauhaus como o designer que “experimentou o espaço não só através da mera visão, mas com todo o corpo, pelo sentido do dançarino e do ator” (GROPIUS, 1961, p. 8, tradução minha).⁶⁰

Propomos a seguir destacar as interpretações Schlemmer do espaço tridimensional como parte das contribuições para as transformações do espaço expositivo e sobretudo para compreender importantes trabalhos que antecederam as formulações do cubo branco.

⁵⁸ O formato de grandes painéis de fotografia e a sobreposição de imagens feita por Herbert Bayer nesses painéis davam visibilidade a cada trabalhador. O contexto político apresentado em cada sala da exposição poderia ser lido como: “sindicatos são instituições benéficas, trabalhadores devem se unir aos sindicatos e o público deve apoiar os sindicatos” (ROCCO, 2014, p. 30, tradução minha).

⁵⁹ As técnicas Nova Visão e Campos de Visão serão destacadas novamente dentro do trabalho do designer Herbert Bayer.

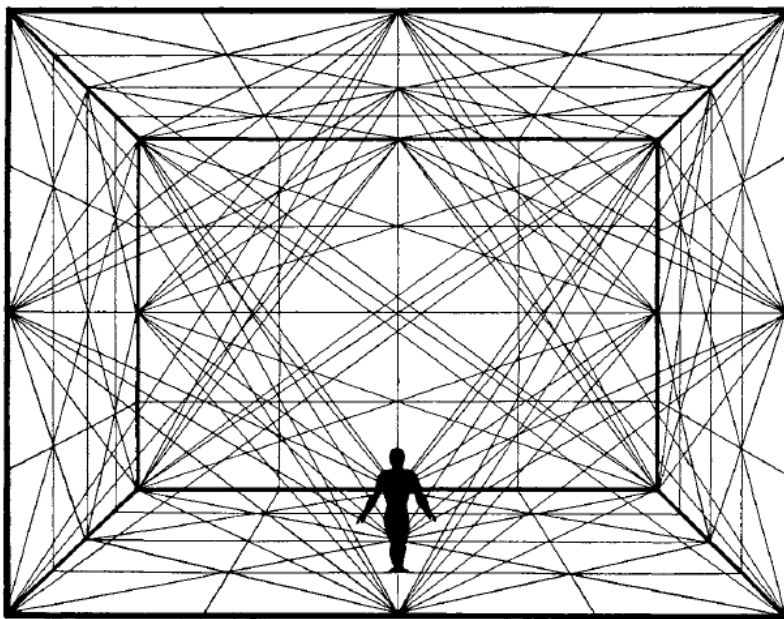
⁶⁰ No original: “[...] it is apparent that he experienced space not only through mere vision but with the whole body, with the sense of touch of the dancer and the actor.”

3.2.2 *Oskar Schlemmer: a interpretação do espaço cúbico*

A interpretação do espaço em sua totalidade, e de acordo com as abordagens da Bauhaus, fez parte do trabalho de Oskar Schlemmer na elaboração de palcos para o teatro. Embora os estudos de design de exposição na Bauhaus tenham sido incorporados como uma disciplina formal apenas em 1928 – até esse momento era tido como estudo experimental dentro do workshop de impressão de Herbert Bayer –, a área de cenografia já funcionava a pleno vapor sob a direção de Oskar Schlemmer. Seu objetivo era fazer com que o estudo da cenografia se tornasse um “elo orgânico na cadeia total de atividades da Bauhaus” (SCHLEMMER, 1960, p. 81). Schlemmer apostava num estudo interdisciplinar que pudesse ligar as formas bi e tridimensionais; a partir dessa ligação, poderia ser feita uma abordagem das artes performativas (ou artes cênicas) que incluíam iluminação, gráficos e formas.

O estudo das relações da figura humana com o espaço cúbico levou o designer a construir os famosos diagramas representando a matemática do corpo humano e sua relação com o espaço (Figura 32). Para Schlemmer, homem e espaço têm diferentes leis de ordem – ou o espaço seria adaptado em deferência ao homem, ou o homem, em deferência ao espaço, é reformulado para se adequar ao seu molde. O diagrama representa as leis do espaço cúbico: “a rede linear invisível de relações planimétricas e estereométricas” (SCHLEMMER, 1960, p. 23). Segundo o cenógrafo, essa relação corresponde “à matemática do corpo humano e cria seu equilíbrio por meio de movimentos que, por sua própria natureza, são determinados mecânica e racionalmente” (SCHLEMMER, 1960, p. 23). Os trabalhos de Schlemmer de design de palco e de figurino foram feitos baseados nesse diagrama.

FIGURA 32 – Diagrama de Oskar Schlemmer – figura no espaço com geometria plana e delineamentos espaciais



FONTE: SCHLEMMER, [1924] 1961, p. 23.

De acordo com os textos de Gropius e Schlemmer,⁶¹ o estudo do movimento no espaço tridimensional, nas produções teatrais, foi desenvolvido com o mesmo rigor intelectual do movimento através do espaço fixo das casas, escritórios e fábricas. O espaço transitório do teatro, especificamente, proporcionou uma relação imediata entre os artistas e o público, com o designer atuando como um canal entre as duas partes.

O recorte da obra de Schlemmer, tomado a partir de seu entendimento do espaço arquitetônico, transforma atores e dançarinos em “arquiteturas móveis”. Nessa parte de seu estudo, as leis do espaço cúbico abstrato são, para o designer, determinantes e devem coexistir com a figura humana.

Schlemmer aborda ainda outras possibilidades para o designer de palco quando foca na utilização de meios tecnológicos apenas como ferramenta e não como um propósito em si. O autor indica, assim, três configurações dentro das quais o designer pode trabalhar: a primeira seria a partir de uma situação dada, ou seja, o designer se posiciona a serviço dos autores e atores de uma peça para dar a forma visual ao trabalho; na segunda configuração, o designer de palco trabalha com maior liberdade, caso em que autores e demais profissionais envolvidos entendem a forma visual como prioritária e trabalham em função dela – balés e musicais podem ser exemplos desse trabalho. Por último, o designer pode ver a realização de seu trabalho sob as condições da maior liberdade possível. De acordo com Schlemmer, esta

⁶¹ Os textos a que nos referimos aqui constam em Schlemmer, Moholy-Nagy e Molnar (1961, online).

seria uma configuração teórica e independente de sua realização, na qual o designer aponta caminhos ainda não existentes na área. Esse modelo se revela na forma de palestras ou exposições e sua realização depende do estudo de materiais e invenções futuras.

Na década 1920, Schlemmer vislumbrava as características autorais do trabalho de um designer. Diante das limitações do formato cúbico do palco, ele criou formas que poderiam se comunicar com o espaço ou confrontá-lo. Entendemos que os modos de trabalho do designer pensados por Schlemmer podem ser aplicados na elaboração de qualquer espaço que conte com a presença do espectador. Isso porque suas concepções estavam alinhadas às propostas de Gropius, e conseqüentemente às da Bauhaus, ou seja, visavam à criação de um espaço projetado e adaptável que pudesse expressar o impulso criativo do designer.

Schlemmer, como Gropius, buscava as correlações entre interior e exterior não por meio de ornamentos, mas pela criação de uma ilusão ótica obtida com o uso de materiais – lonas brancas esticadas em ripas de madeira que pudessem se deslocar para frente e para trás e pudessem servir de base para a projeção de luz (Schlemmer, [1927] 1961, p. 96).

A importância das contribuições do estudo de Schlemmer para o espaço expositivo reside justamente na possibilidade de compreender a figura do ator, ou dançarino, como uma obra de arte, e o espaço circundante do palco como uma forma abstrata com infinitas possibilidades imaginativas para o espectador projetadas pelo designer. Em outras palavras, Schlemmer estaria atuando mais como um artista moderno em confronto com as limitações do espaço e, a partir dessas limitações, buscando dar forma ao seu trabalho.

Salientamos as concepções do espaço expositivo percorrendo um caminho que apresenta as procedências do espaço paradigmático da arte. Buscamos destacar as origens do cubo branco pelo ponto de vista do design de exposição, para formar, junto com as outras procedências aqui apresentadas, um corpo de estudo que demonstra as transformações pelas quais o espaço expositivo passou – objetivo geral desta tese.

Das montagens de exposição norte-americanas e da Bauhaus emergem as principais características do espaço expositivo conhecido como cubo branco. Podemos considerar como as principais:

- espaço simples sem decorações, com paredes brancas e piso de madeira;
- pinturas organizadas em sequência linear e algumas vezes uma única pintura grande em uma única parede;
- esculturas posicionadas no centro das salas;
- trabalhos iluminados por spots presos ao teto;

Podemos destacar dois propósitos do modelo expositivo do cubo branco: “de um lado, garantir o conforto para o contato do público com as obras e, de outro, os pressupostos arquitetônicos modernistas da Bauhaus, cuja finalidade era promover o convívio e a colaboração” (OLIVEIRA, 2017, p. 43). Essa articulação se deu com o projeto institucional do MoMA, durante os anos 1930, elaborado por seu diretor, Alfred Barr Jr., como já visto nesta tese, no capítulo dois.

Hoje, a estética do cubo branco ainda é o modelo seguido por vários museus, ao mesmo tempo em que as críticas a essa concepção do espaço da arte sejam constantemente expressadas. Brian O’Doherty (2002), na década de 1970, sugere que a ostentação dessa “atmosfera sacramental”, na qual tempo e espaço são suspensos por meio da pureza arquitetônica, submete toda obra de arte moderna a esse *locus* canônico. O espectador, de acordo com o autor, é menos importante que o espaço; dentro da galeria-cubo branco, ele é um coadjuvante, mais importante é o olho do espectador, o olho decide, compara, discerne e percebe. A pintura dentro desse espaço se apresenta para o olho do espectador. Por outro lado, trabalhos artísticos que confrontam o espaço do cubo branco surgem continuamente, o que contribui para a gênese de um espectador cada vez mais familiarizado e disposto a se integrar ao ambiente da arte. Em outras palavras, práticas artísticas que questionam o cubo branco questionam também a ideia de um espectador passivo.

A proposta a seguir é entender o design de exposição e suas imbricações com áreas que também têm o espaço expositivo como objeto de seu trabalho, para depois compreender, no período de formação dessas áreas, a inserção da obra de arte e a circulação do espectador no espaço de museus e galerias.

3.3 Quando se fala em design de exposição: terminologias e as fronteiras com a curadoria, arquitetura e cenografia

Ao apresentar as procedências do design de exposição, fica implícito que ele vem se constituindo em uma disciplina que se forma junto de outras atividades que atuam na construção do espaço da arte em museu, galerias e centros culturais. Portanto, é comum a variação dos termos, principalmente quando determinada atividade, como a do designer, era exercida por profissionais de áreas afins. Não se pretende aqui limitar as ações ou demarcar as funções dos profissionais que se envolvem na elaboração de uma exposição de arte, visto que uma exposição é constituída pelo entrelaçamento do conhecimento de áreas como

história da arte, curadoria, arquitetura e design. Porém, vale destacar alguns termos, no sentido de embasar certas escolhas feitas ao logo desta pesquisa, como o uso preferencial do termo “design de exposição” do que “expografia”, os dois termos mais frequentes para designar a especialidade do arranjo no espaço expositivo. Usamos “expografia” principalmente quando o projeto expositivo tem uma relação mais próxima com o projeto do arquiteto.

Ao analisar o trabalho de curadores, observa-se que esta é uma atividade que se amplia para apresentar a obra do artista, e se especializa quando considera os protocolos institucionais. O conceito de “curadoria expandida”, usado por Terry Smith – que busca fazer com que a experiência do espectador seja criada por uma série de ações curatoriais –, poderia fazer pensar o design de exposição apenas como um dispositivo curatorial. Porém, a área vem se especializando ao longo dos últimos anos e formando um campo específico dentro do design.

As terminologias para a atividade variam e, de acordo com o uso, transmitem o conhecimento de campos diferentes. Foram considerados, nessa parte da pesquisa, estudos das áreas de arquitetura, design de exposição e museologia para definir os termos expografia, museografia, cenografia e design de exposição, considerados os mais próximos e passíveis de equívocos. Foi também em dissertações de mestrado nas áreas de arquitetura (ABREU, 2014) e design (SCHWARTZ, 2017; MELIANDE, 2013) que encontramos a seleção de termos geralmente usados e que, para esta pesquisa, contribuíram para as escolhas aqui feitas.

A expografia é um dos termos mais frequentes para designar o projeto arquitetônico ou cenográfico de uma exposição que gera espaços narrativos a partir de ideias, objetos, acontecimentos, personagens, feitos e histórias. Trata-se sobretudo de planejar espaços interpretativos. “Mais que um processo aditivo, é um processo simultaneamente conectado e dialético, em que se desenvolve um diálogo entre técnicas retóricas verbais-conceituais e visuais-representacionais” (BERTON; SCHWARZ; FREY, 2006, p. 6, tradução nossa).⁶² Proposto pelo museólogo francês Andrés Desvallées, em 1993, o termo expografia “se refere às técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 59). O autor designa como *expographe* o profissional que trabalha com na expografia, atribuindo esta atividade, no decorrer do texto, ao designer de exposição ou ao cenógrafo de exposição.

⁶² No original: “Rather than additive process, exhibition design is a simultaneously networked, dialectical process, one which develops in a dialogue between verbal-conceptual and visual-representational rhetorical techniques”.

Ainda de acordo com Desvallées, a diferença entre cenografia e expografia pode ser explicitada a partir da forma como os profissionais trabalham com os “objetos de museu” ou *expôts*. No primeiro caso, o cenógrafo parte do espaço e tende a utilizar os *expôts* para mobiliá-lo. No segundo, o “designer de exposição, parte dos *expôts* e realiza pesquisas sobre o melhor modo de expressão, a melhor linguagem para fazer com que eles falem” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 45).

Desvallées e Mairesse destacam também outro termo que se aproxima da função de organizar uma exposição, a museografia. Por sua definição, museografia é uma atividade que também poderia se confundir com expografia e cenografia, pois representa o aspecto prático da museologia. Os autores definem o termo como “o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58).

Cenografia é uma atividade que se aproxima bastante das competências que aqui se apresentam como as do design de exposição e da expografia. O termo, muitas vezes identificado como vindo das artes cênicas, é definido por Christian Barthelmes e Frank Den Oudsten (2011, p. 16, tradução nossa) como a disciplina “universal do design espacial”. Os autores afirmam que é “uma disciplina explicitamente dedicada ao espaço e à sua apresentação cenográfica”, indica ainda que “a cenografia persegue os critérios de constituição de significados [...] traz elucidação, determinação e clareza”⁶³ (BARTHELMES; OUDSTEN, 2011, p. 12). Muito atribuído ao arranjo de espaços teatrais para constituição de um cenário, o papel do cenógrafo, muitas vezes, remete a um trabalho mais independente do conteúdo e mais envolvido com a forma. Se retomarmos a colocação de Desvallées e Mairesse, que indica que o cenógrafo parte do espaço e utiliza objetos (ou *expôts*) para constituí-lo como espaço para uma apresentação, poderíamos supor que o cenógrafo tende a transformar o espaço em uma obra em si mesma. A partir desse ponto, podemos destacar a diferença básica entre cenografia e design de exposição. Para este último, as particularidades de um trabalho artístico, da coleção ou do patrimônio do museu são considerações básicas para realizar o projeto expositivo.

Considerando que as nomenclaturas apresentadas – expografia, museografia e cenografia – são empregadas por profissionais da área e também se encontram na bibliografia

⁶³ No original: “[...] scenography pursues the criteria of meaning constitution – with artistic means. Whereas the work of art purports to be enigmatic and ambiguous, scenography brings about elucidation, resolution and clarity.”

pesquisada, será importante explicitar o emprego do termo design de exposição para designar atividades semelhantes. Em grande parte das referências pesquisadas, foi entendido que em países de língua inglesa é mais comum o uso do termo *exhibition design* que pode ser traduzido como *design de exposição* ou de *exibição*. No Brasil, é comum ver o emprego dos termos projeto expográfico ou expografia e *design de exposição*. Neste trabalho, optou-se pelo uso deste último por sua identificação próxima à palavra na língua inglesa e, conseqüentemente, pelo encontro de maior número de referências bibliográficas empregando essa expressão. Contudo, não deixamos de usar o termo expografia principalmente nos casos em que a arquitetura está diretamente relacionada. Consideramos também que o emprego do termo design de exposição está diretamente associado ao campo do design, no interior do qual o planejamento de espaços expositivos se desenvolveu, formando a disciplina. Será visto a seguir, a partir dos estudos de Herbert Bayer, a formação desta área liderada pelo designer, como professor da Bauhaus, e em seus projetos de design de exposição.

3.4 Herbert Bayer

O ensino de técnicas de exposição na Bauhaus inicia-se no workshop de impressão liderado por Herbert Bayer de 1925 a 1928. Ex-aluno da escola, Bayer também é bastante lembrado como designer gráfico especializado em propaganda. Com muitos trabalhos na área de impressão e tipografia, os cartazes criados por Bayer são extensamente conhecidos, principalmente pelo emprego de uma tipografia geométrica e pela omissão de maiúsculas, defendida pelo designer com o propósito de permitir uma sequência funcional de informações (MEGGS, 2009, p. 412).

A aplicação do conhecimento de impressão gráfica em uma estrutura arquitetônica leva Bayer a conceber projetos de exposição empregando o conceito de “design total” – integração entre os elementos da comunicação visual com pintura, escultura e fotografia. Bayer, a partir desse conceito, definiu assim o design de exposição em seu ensaio seminal *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*:

A aplicação total de todos os meios plásticos e psicológicos (mais do que qualquer outra coisa) faz do design de exposições uma linguagem intensificada e nova. Integra-se o uso de gráficos com estrutura arquitetônica, de psicologia publicitária com conceitos de espaço, de luz e cor com movimento e som. Articular com

sucesso este instrumento moderno de possibilidades é tarefa do designer de exposições. (BAYER, 1961, p. 258, tradução minha).⁶⁴

A integração desses elementos fez com que Bayer criasse dinamismo no espaço expositivo. Seus estudos indicam a preocupação com a organização do fluxo de movimento do público que deveria ser indicado por meio de sinalização. Mas foi com o objetivo de expor a fotografia em museus que Bayer desenvolveu técnicas de exibição e criou novos expositores (*displays*) – vitrines de vidro iluminadas por dentro, mesas de luz, *passee-partouts* de várias cores, além dos extensos painéis fotográficos, muitas vezes dispostos de modo suspenso (STANISZEWSKI, 1998). Essa maneira de expor o trabalho fotográfico compreendia as técnicas da *New Vision*, de László Moholy-Nagy, e do *Field of Vision*, do próprio Herbert Bayer.

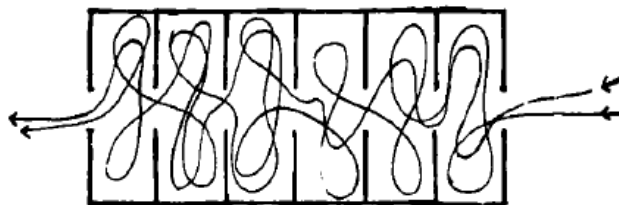
New Vision foi um movimento que considerava a fotografia uma prática artística autônoma com suas próprias leis de composição e de iluminação. Suas principais características foram: novos enquadramentos, uso de ângulos altos e baixos, contrastes de luz, *close-ups*, e o foco em texturas. Moholy-Nagy, professor responsável pelo departamento de fotografia da Bauhaus nos anos 1920, defensor do experimentalismo na fotografia, empregou os conceitos da *New Vision* em seus cursos e incentivou todas as suas particularidades: fotogramas abstratos, fotomontagens e a combinação de fotografia com tipografia (STANISZEWSKI, 1998). Para Moholy-Nagy, a técnica visava olhar o mundo através da lente da câmera, usando-a como um espelho para a realidade do cotidiano. Daremos destaque ao *Field of Vision* (Campos de Visão), mais a frente, enfatizando os estudos do designer relativos ao visitante de museus. Entende-se, nesse momento, que fotografia e o design de exposição, coexistindo no espaço de museus e galerias, possibilitaram experimentos e inovações no ambiente expositivo.

Nos escritos de Bayer para o design de exposição são traçadas as bases para a criação do espaço expositivo em que dois aspectos se sobressaem: a circulação e os campos de visão do espectador. Em primeiro lugar, a partir da planta do prédio o fluxo do público foi considerado nos estudos de Bayer. O designer percebia que a divisão simétrica do espaço em pequenas salas dava certa ordem, mas não permitia uma circulação orgânica. De acordo com Bayer, a circulação planejada do espectador poderia ser conseguida por meio de estruturas arquitetônicas – rampas ou paredes curvas – e artefatos gráficos e mecânicos – indicações

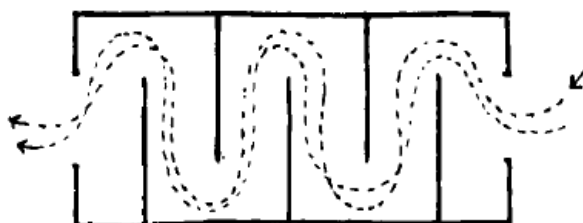
⁶⁴ No original: “The total application of all plastic and psychological means (more than anything else) makes exhibition design an intensified and new language. It becomes integrated use of graphics with architectural structure, of advertising psychology with space concepts, of light and color with motion and sound. To play successfully with this modern instrument of possibilities is the task of the exhibition designer.”

gráficas, cores, luz, som – cuja função seria guiar o público, evitando o movimento em direções contrárias (Figura 33).

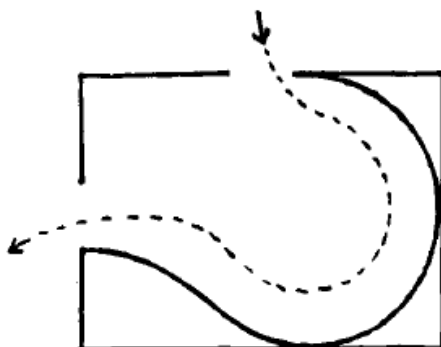
FIGURA 33: Diagramas mostrando a desordem da planta em relação ao movimento do espectador (a), o direcionamento organizado(b) e a fluidez do movimento (c)



33.a



33.b



33.c

FONTE: BAYER, 1961, p. 261.

A proposta de Bayer para a circulação do público se baseava mais nos aparatos criados dentro do espaço expositivo do que na própria arquitetura dos prédios⁶⁵. A aplicação de um planejamento de circulação do espectador, que utilizou uma linguagem gráfica, pode ser evidenciada na exposição *Building Workers' Union* (1931), na qual Bayer projetou adesivos no chão em formato de setas e passos para guiar o percurso do visitante (Figura 34).

⁶⁵ Seu método foi usado também para guiar a circulação de pessoas em lojas de departamento, demonstrando, também com Bayer, como os dois locais, museus e lojas, serviriam um ao outro na produção e no desenvolvimento de técnicas para um ambiente construído (BAYER, 1961).

FIGURA 34 – Adesivos no formato de setas e passos do espectador na exposição *Building Work's Union* (1931)



FONTE: STANISZEWSKI, 1998, p. 35.

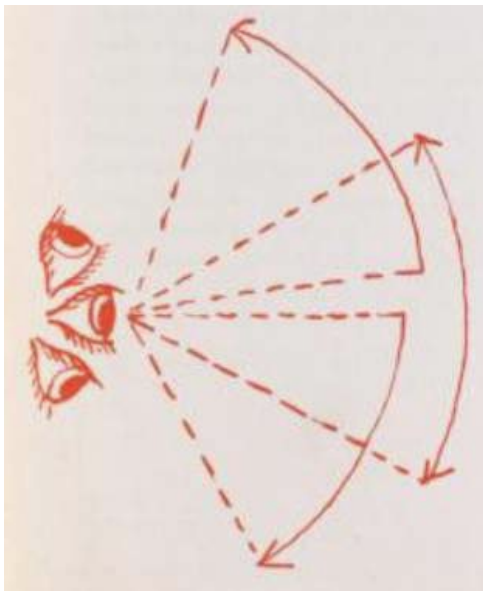
Bayer destaca, em *Fundamentals of Exhibition Design* (1937), que o planejamento da circulação do público no espaço expositivo era uma premissa para a arquitetura de alguns museus. Em contrapartida à arquitetura permanente, alguns projetos começavam a considerar o aspecto temporário das exposições, permitindo uma liberdade maior no espaço para a acomodação de trabalhos artísticos e, conseqüentemente, para a movimentação do público.

Em vários projetos de design de exposição de Bayer podem ser observadas duas relações: ou o visitante se movimenta no espaço seguindo uma sequência lógica de disposição das obras (planejamento de circulação do público), ou ele fica numa posição fixa, sentado ou de pé, enquanto expositores de modo flexível ficam diante do espectador (planejamento dos campos de visão do espectador).

O Campo de Visão” (*Field of Vision*) foi outro sistema desenvolvido por Bayer em seus projetos. Esse estudo tinha por objetivo criar possibilidades de visão para o observador que não estaria limitado ao olhar horizontal, tradicionalmente direcionado, mas exploraria outras direções e movimentaria todo o corpo. Os campos de visão de um observador em uma exposição seguem a direção do olhar, “o espaço expositivo está disponível para o olho

individual e deve obter sua forma a partir da qualidade do próprio olho” (BAYER, 1937, p. 23, Figura 35).

FIGURA 35 – Desenho de Herbert Bayer para o estudo do Campo de Visão (*Field of Vision*)



FONTE: BAYER, 1937, p. 23.

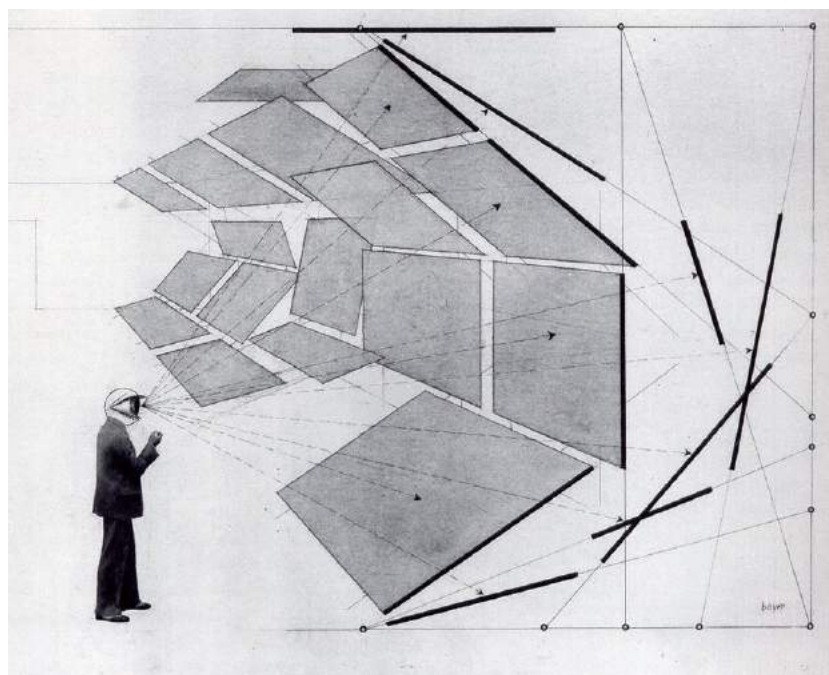
Bayer aplicou o sistema do Campo de Visão no projeto para uma das exposições mais importantes da década de 1930, a *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs*, realizada no Grand Palais, em Paris. Em uma sessão dedicada à arquitetura e ao design alemão, comissionada pela Associação Alemã de Artesãos (Deutscher Werkbund), algumas salas foram projetadas por designers e ex-alunos da Bauhaus sob a liderança de Gropius. Em uma delas, Bayer projetou extensos painéis fotográficos inclinados, com intenção de ocupar todo o ângulo de visão do observador (Figura 36). No catálogo da exposição, consta o conhecido desenho de Bayer para esta instalação (Figura 37).

FIGURA 36 – Sala da *Exposition de la Société des Artistes Décorateur*, projetada por Herbert Bayer



FONTE: Index Grafik.⁶⁶

FIGURA 37 – Diagrama do Campo de Visão (*Field of Vision*) de Bayer (1930)



FONTE: Aktionsart.⁶⁷

⁶⁶ Disponível em: <<http://indexgrafik.fr/herbert-bayer/>>. Acesso em: 7 jun. 2019.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.aktionsart.org>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

O dinamismo relacionado ao espectador no espaço expositivo inspira-se no trabalho de El Lissitzky, que aplicou ideias construtivistas em projetos de exposição (BAYER, 1961). As inovações de El Lissitzky compreendiam o uso de material não convencional para a criação de displays, tais como o celofane, para produzir efeitos curvos e transparentes, e a aplicação de uma escala maior que a convencional em painéis fotográficos. De acordo com Rocco (2014), as relações entre os trabalhos dos dois designers, Lissitzky e Bayer, podem ser vistas com o objetivo final de retirar o espectador de sua atitude passiva no museu. “Esses elementos construtivistas se integraram às técnicas alemãs de fotografia e design da New Vision para criar momentos intensamente potentes para o espectador” (ROCCO, 2014, p. 38). De acordo com Rocco, os experimentos fotográficos do New Vision de Moholy-Nagy foram expostos de acordo com o sistema Campo de Visão de Bayer que, por sua vez, se inspirou nos trabalhos de Lissitzky.

Outra versão do sistema Campo de Visão foi empregada na exposição *Building Workers' Union* (1931) mencionada anteriormente. Bayer criou um painel formado por ripas estreitas e compridas com impressão fotográfica dos dois lados. Ao caminhar nesta parte da exposição, o espectador teria a visão de três imagens diferentes (no lado esquerdo, no centro e no lado direito – Figura 38). Este display de exposição remete novamente ao trabalho de Lissitzky da Sala Abstrata, para o Landesmuseum, no qual uma parede com ripas pintadas de preto e branco produziam um efeito ótico de acordo com o posicionamento do observador. Rocco lembra que esse movimento cria, para o espectador, possibilidades de interpretação dos painéis fotográficos e da exposição. Bayer, como Lissitzky, transformou o visitante em “visitantes-curadores” (ROCCO, 2014, p. 33). No caso da Sala Abstrata, o visitante escolhe as obras que podem ficar visíveis ao deslizar os quadros de um lado para o outro; no painel de Bayer o posicionamento do espectador indica a visão específica de cada imagem.

FIGURA 38 – Vistas da exposição *Building Workers' Union* (1931)

FONTE: ROCCO, 2014, p. 34-35.

Cabe destacar ainda que, para Bayer, importava não só a fisicalidade do espectador, mas criar um dinamismo, por meios dos displays expositivos, que pudesse explorar no espectador uma “conscientização da situação”, ou seja “a participação simultânea de uma multiplicidade de sentidos do espectador, incluindo o toque, a visão e até o som dos painéis giratórios”(ROCCO, 2014, p. 37). Isso poderia ser visto nos painéis interativos por meio dos quais o visitante se envolveria ao responder perguntas relacionadas aos sindicatos e sua importância para a sociedade⁶⁸ (Figura 39). Essa dinâmica parece ter sido uma tentativa de criar um empoderamento multissensorial para o visitante da exposição *Building Workers' Union*.

⁶⁸ Pelas fotografias da exposição, e a partir do artigo de Vanessa Rocco que destaca o manifesto de Otto Rode, de 1931, sobre a exposição, entende-se que frases e perguntas – tal qual “como a condição econômica de hoje pode ser gerenciada?” – impressas nos painéis da exposição sugeriam a ação do espectador (ROCCO, 2014).

FIGURA 39 – Vista da exposição *Building Workers' Union* (1931)

FONTE: ROCCO, 2014, p. 36.

A continuidade da metodologia de Bayer em design de exposição foi colocada em prática na controversa exposição *Bauhaus 1919-1928* montada no MoMA em 1938. Alfred Barr Jr., então diretor do museu, indicou Walter Gropius e Herbert Bayer como curador e designer da exposição, respectivamente. Utilizando todos os elementos indicativos de seu método – etiquetas de obras em cores, a pintura do piso, elementos gráficos nas paredes e painéis inclinados – para criar diálogo com o público (Figura 40), Bayer deu forma à exposição no museu. Entretanto, todas as inovações de Bayer postas em uma só exposição não parecem ter tido o mesmo efeito que em *Buildings Work's Union*. De acordo com Staniszewski (1998), a exposição demonstrou ser uma decepção para a crítica da época, com muitos comentários negativos relacionados justamente ao design de exposição, destacado, em geral, como confuso, pesado e desorganizado.

FIGURA 40 – Vista da Exposição *Bauhaus 1919-1928 (1938)*.

FONTE: MoMA.

Podemos refletir, a partir das críticas contrárias às formulações de Bayer em 1938 no MoMA, que, nem tanto o público, mas a crítica da época já estivesse inclinada a perceber uma certa neutralidade do espaço expositivo. Bayer e Gropius planejaram a exposição em um período em que experimentos e inovações em design de exposição e na arquitetura estavam sendo testados no MoMA. Contudo, Alfred Barr Jr. já havia realizado exposições, como *Cubism and Abstract Art* (1936), nas quais estavam demarcadas muitas características institucionais do museu relacionadas ao modelo do cubo branco. O trabalho de Herbert Bayer, na exposição *Bauhaus 1919-1928*, é indicativo de um modo de expor que, embora experimental e inovador, não prevaleceu na instituição nos anos seguintes.

3.5 Frederick John Kiesler

Junto com as técnicas de exibição de Herbert Bayer, os elementos interativos criados pelo designer vienense Frederick Kiesler estabeleceram uma estrutura para a visualização da arte que reconhece a recepção do espectador como necessária para a criação de significado. Partindo dessa análise e do conjunto de sistemas de design de exposição abordado até aqui,

propomos destacar um projeto da obra do designer que dialoga não só com os conceitos de Bayer, mas também de El Lissitzky e Lina Bo Bardi.

Kiesler estudou engenharia durante um ano no Instituto de Tecnologia e, posteriormente, frequentou a Academia de Belas Artes de Viena, concentrando seus estudos nas disciplinas de pintura e gravura (MCGUIRE, 2014). Antes de se mudar para Nova York, em 1926, realizou vários trabalhos para o teatro como cenógrafo, os quais apresentavam influências do construtivismo na busca pelo dinamismo e na relação entre os materiais constitutivos do espaço com o público. Kiesler integrou o grupo de artistas do Círculo Vienense e mais tarde, em 1923, o movimento De Stijl. Theo Van Doesburg, um dos fundadores e líder do movimento, influenciou Kiesler no sentido de abandonar alguns cânones do neoplasticismo.⁶⁹ A expressão dessa influência pode ser reconhecida na importância dada pelo designer à relação ambiente-homem-objetos. Para o designer, qualquer forma criada deveria ter flexibilidade para se colocada em vários ambientes, e, por meio da interação da forma com os usuários, poderiam ser concebidas funções não previstas (MCGUIRE, 2014). Esse foi o método criado por Kiesler, que seria aplicado em todos os seus projetos e ao qual deu o nome de “correalismo”.⁷⁰

Suas concepções teóricas remontam a seus projetos como cenógrafo, designer de vitrines e de exposições. Embora muitos desses projetos, especialmente o que iremos enfatizar aqui, ainda possam estar vinculados aos princípios do neoplasticismo – linhas ortogonais e uma paleta de cores básicas –, cabe notar que em todos há uma espécie de superação dos ideais neoplásticos. Isso inclui dizer sobre a inserção das linhas diagonais que, no trabalho de Van Doesburg, simulavam o movimento, e que para Kiesler criavam um dinamismo que viria da relação entre diferentes objetos artísticos e destes com o espectador.

⁶⁹ Isso ocorre quando Van Doesburg, fundador do grupo De Stijl, insere linhas diagonais em seus trabalhos plásticos e de design gráfico, buscando o movimento dessas linhas. O recurso de incorporar dinamismo nas construções arquitetônicas ajudaria Kiesler a projetar a obra no mundo, o que, na visão ortogonal de Mondrian, não acontecia. Para Mondrian, o valor “obra e mundo”, ou seja, a relação da obra com o espaço que ocupa, é vista de forma separada, os efeitos de tridimensionalidade deveriam ser superados e a pintura deveria ser apartada do espaço que ocupa (MAMI, 2012).

⁷⁰ Para Kiesler, o termo “correlação” incorporava os aspectos física e psicologicamente interativos do design; enfatizando até que ponto produtos e ambientes poderiam ser desenvolvidos em consonância com o denominador comum da saúde humana. Essa noção é a base do correalismo, que indica as relações entre espaço, pessoa, objetos e conceitos (MCGUIRE, 2014).

3.5.1 O display *Leger and Trager*

Motivado pelas ideias das vanguardas nos meios em que estava inserido, Kiesler, assim como muitos artistas, designers e arquitetos de sua geração, também vê o design de exposição como um meio possível de apresentação da arte para o público de massa. Em 1924, um importante festival em Vienna foi organizado com o intuito de manter a capital austríaca na vanguarda das artes, a mostra *The International Exhibition of New Theater Technique*. Kiesler foi responsável pela seleção de trabalhos de arte e design que deveriam representar as artes teatrais de vanguarda.

Nessa exposição, Kiesler cria o sistema Leger and Trager (Leger und Träger, L e T ou Painel e Trave – tradução livre). Um suporte de exposição para quadros e objetos para ser posicionado no centro da sala. De acordo com a pesquisadora da obra de Kiesler, Laura McGuire (2014), o objetivo do designer na criação desse display era escapar da falta de espaço nas paredes fixas dos prédios, garantir um contato mais próximo das obras com o espectador e ressaltar os objetos de arte no espaço expositivo (MCGUIRE, 2014). Construído com ripas de madeira, unidas por parafusos e organizadas em uma configuração horizontal e vertical. Kiesler nomeou o display de Leger und Träger, referindo-se aos dois componentes principais do sistema: os painéis (*leger*) retangulares que poderiam ser posicionados tanto da vertical como na horizontal, e traves ou ripas (*träger*) de madeira que serviam como base para painéis que ficariam em suspenso. Os quadros posicionados ali seriam apresentados sem moldura, criando uma alternativa ao modo de expor convencional que obedecia a moldura e a linearidade da parede. Ao se aproximar do display, o espectador poderia tocar nas traves posicionado o quadro de acordo com seu ponto de vista (Figura 41).

FIGURA 41– Remontagem do sistema L e T para a exposição *Friedrich Kiesler: Life Visions*, em 2016, no *Museum of Applied Art (MAK)* em Viena



FONTE: The Architect's Newspaper.⁷¹

Kiesler propôs também que o ambiente da sala fosse escurecido com foco de luz artificial somente nas obras, evocando alguns de seus projetos em cenografia. O sistema Leger and Trager foi projetado para ser desmontável, de modo que pudesse adquirir várias formas na sala de exposição e ser transportado para qualquer ambiente expositivo no qual se desejasse criar uma atmosfera dinâmica e teatral. Podemos entender que estavam presentes, nesse sistema de exposição, a flexibilidade, a portabilidade, a circulação e a iluminação, uma solução que reunia conhecimentos de áreas como cenografia e arquitetura dentro da disciplina do design de exposição.

Na *The International Exhibition of New Theater Technique*, já estavam presentes as propensões do designer de “estímulo da percepção” da obra por meio do design de exposição. De acordo com McGuire (2014, p. 60, tradução nossa),⁷²

Kiesler desenvolveu seu sistema como uma combinação de partes discretas formando conjuntos conceituais maiores, mas explorados em três (ao contrário de duas) dimensões. A interação perceptiva com o sistema construiria uma

⁷¹ Disponível em: <<https://archpaper.com>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

⁷² No original: “Kiesler developed his system as a composition of discrete parts forming larger conceptual wholes, but explored in three (as opposed to two) dimensions. Perceptive interaction with the system would build fuller comprehensions based on the successive and progressive input of visual and tactile stimuli.”

compreensão mais completa baseada na entrada sucessiva e progressiva do estímulo visual e tátil.

Esse critério guiou a maior parte de seus trabalhos feitos para outras exposições e também para o design de vitrines. Em 1926, Kiesler tem a oportunidade de demonstrar a flexibilidade de seu sistema na nova versão da *International Theatre Exhibition*, em Nova York. Em uma exposição bem maior que a de 1924, trabalhos de diversos artistas de 16 países foram expostos no sistema Leger and Trager (MCGUIRE, 2014).

Críticas negativas foram feitas ao design expositivo de Kiesler alegando uma apresentação confusa das obras, dispersão e dificuldade de leitura nas etiquetas. Outras indicaram que a exposição tinha sido direcionada para um público especializado e não para o espectador comum. Contudo, foi a partir dessa exposição que o designer se tornou conhecido e admirado por arquitetos e artistas como Aldolf Loos – com quem compartilhava as ideias do funcionalismo moderno, a saber, contra o ornamento superficial e a favor da “superfície lisa” e não ornamentada como expressão da era moderna (MCGUIRE, 2014, p. 270) – e Duchamp, artista com o qual colaborou em vários projetos como a exposição *First Papers of Surrealism* (1942), e em algumas soluções para o *Etant donnés* (MAMÌ, 2012, p. 85).

Kiesler também implantou o sistema Leger and Trager nas vitrines da loja Saks, em 1928; seu projeto propunha a retirada de todas as paredes laterais que separavam as 14 janelas da fachada do prédio, criando um fundo rítmico e contínuo por todo o espaço das vitrines (HARAN, 2017). A adaptação do sistema de exposição para as lojas de departamento foi um sucesso e levou Kiesler a publicar, em 1930, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*. Os textos de Kiesler, além de indicarem métodos, técnicas e materiais, incluíam também capítulos dedicados à pintura, à escultura e à “horizontalidade funcional e conquistas do *De Stijl*”, com isso, Kiesler buscou apresentar os feitos das vanguardas europeias sobre o ambiente comercial americano. Barnaby Haran (2017) destaca a colocação de Kiesler, indicando claramente o pensamento do designer vienense:

A arte moderna do Velho Mundo começou a tomar posse do Novo Mundo. Os negócios americanos descobriram nela uma arte não apenas nova em si, mas também nova em sua aplicação como uma imensa força de vendas (KIESLER apud HARAN, 2017, s.p, tradução nossa).⁷³

⁷³ No original: “The modern art of the Old World started to take possession of the New World. American business discovered in it an art not only new in itself, but also new in its application as an immense selling force..”

Kiesler entendia o design de vitrines como uma possibilidade de introduzir o modernismo para o público em geral revelando a arte contemporânea no comércio americano. Entende-se que, a partir de Kiesler, a aplicação do design de exposição em vitrines foi um meio de estreitar a relação entre o público e a mercadoria mediada pela loja, da mesma maneira que seus projetos para galerias e museus pretendiam aproximar arte e espectador.

Na década de 1940, Kiesler tem a oportunidade de realizar vários projetos para a galeria *Art of this Century* de Peggy Guggenheim – sala surrealista, sala cinética e sala abstrata. Além da configuração dos ambientes, o designer elabora mobiliários exclusivamente para a galeria. Um dos projetos elaborados por Kiesler foi a Cadeira com 18 Funções, uma cadeira com formato ameboide que foi projetada para compor vários ambientes da galeria, poderia ser usada como assento, como base e suporte para objetos artísticos, como mesa, combinando dois módulos, além de outros formatos que poderiam ser criados. Um artefato o qual chamou de Mecanismo de Visão foi montado na sala cinética, tratava-se de uma roda com formato em espiral ao lado de um visor, ao mover a roda, o espectador poderia visualizar (pelo visor) imagens do trabalho *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp.

Não apresentamos alguns trabalhos de Kiesler que geralmente são destacados por quem estuda sua obra. *City Space*, projeto criado para a *Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes* de Paris, em 1927, e *Space House*, a idealização de uma casa, um protótipo construído para a Modernage Furniture Company em Nova York, em 1933. Esses dois projetos, junto com o sistema Leger and Trager e seus trabalhos para o design de vitrines, expressam a visão do designer na criação de ambientes abertos onde significado e função são construídos pela interação do homem com o ambiente. Os sistemas criados por Kiesler apontam para uma nova estrutura física de exposição: ocupação espacial com estruturas flexíveis; uso de quadros sem a moldura, e talvez a mais importante; o reconhecimento da recepção do espectador como necessária para a criação de um significado.

Quadros ocupando o centro das salas de exposição, circulação e participação do espectador, criação de aparatos expositivos que pudessem das às obras novos ângulos de visão foram parâmetros para as inovações de modelos expositivos de Herbert Bayer e Kiesler. Com uma distância cronológica, mas com propostas conceituais muito próximas, encontramos em Lina Bo Bardi uma prática de design de exposição que se integra ao que vem sendo apresentado. Propomos, em seguida, a análise de alguns dos trabalhos da arquiteta.

3.6 Lina Bo Bardi

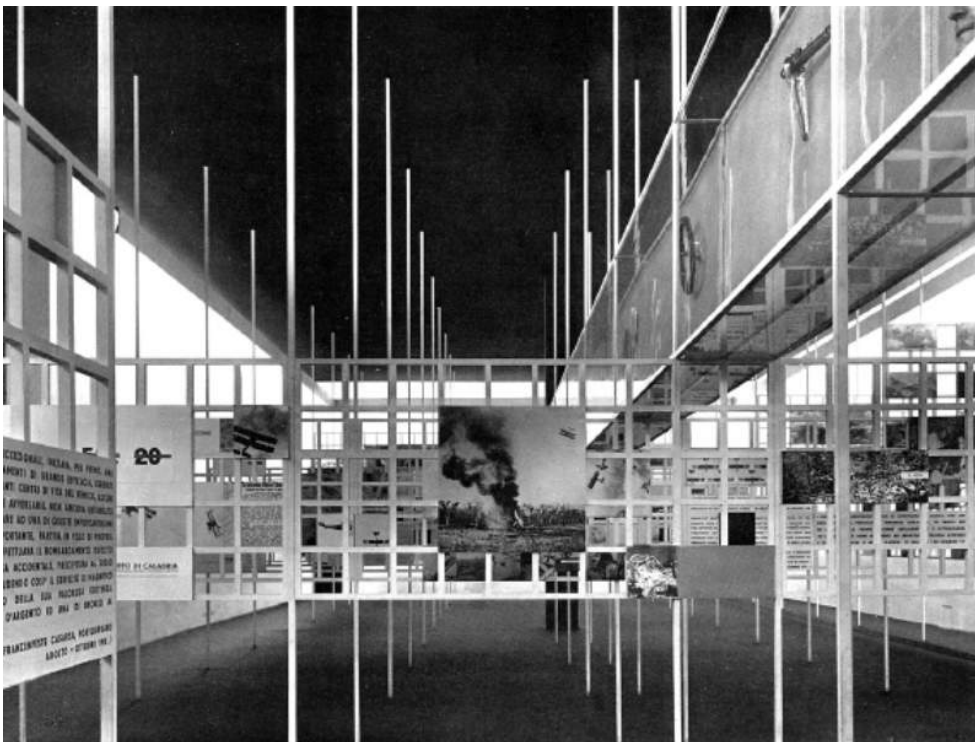
A arquiteta italiana Lina Bo Bardi tem um importante papel no que se refere às transformações do espaço expositivo no século XX. Destacamos, dentro do trabalho da arquiteta, a criação de um expositor que ficou conhecido como Cavalete de Cristal, projetado para o Museu de Arte de São Paulo em 1947. Esse aparato expositivo tem origem nos projetos arquitetônicos de Lina, que tinham a intenção de relacionar interior e exterior – integrar museu e cidade, aproximar a obra de arte de um público mais abrangente. Com objetivos claramente didáticos e buscando interpretar materiais, culturas e geografia deste país, Lina orientou seus projetos arquitetônicos e de design.

Formada em arquitetura pela Universidade de Roma, Lina Bo Bardi, assim como Bayer, acumulava conhecimentos de design gráfico antes de desenvolver projetos específicos para museus. Nos primeiros anos de sua carreira, a arquiteta criou inúmeras capas de revistas e editoriais⁷⁴. No período em que residiu em Milão, na Itália do pós-guerra, Lina Bo desenvolveu desenhos e produziu textos para revistas – seus textos, em geral, indicavam uma visão crítica sobre o comportamento da sociedade, discutindo a funcionalidade dos espaços modernos. Alguns desses textos ensinavam a transformar embalagens descartáveis em objetos de uso cotidiano, início da relação pessoal da arquiteta com o artesanato. (BARDI, 1993).

Nesse período, Lina conviveu com as dificuldades do campo arquitetônico do pós-guerra, em que prédios que precisavam ser restaurados ou reconstruídos e foram executados sem planejamento de uso concreto. Uma prática comum entre os arquitetos, nessa época, era reformar e adaptar prédios para o uso de museus. O critério que deveria guiar os projetos de arquitetura de interior era a preocupação com as obras de arte juntamente com as particularidades dos edifícios históricos. Estruturas em grid (grades finas pintadas de branco) do chão ao teto, que poderiam acomodar painéis de textos ou fotográficos, foram umas das soluções criadas pelos arquitetos Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, em 1934, que influenciaram Lina Bo Bardi em alguns projetos expositivos. Esses arquitetos projetaram a Sala das Medalhas de Ouro na Mostra da Aeronáutica Italiana (Figura 42) e se tornaram a marca do design de exposição italiano (STANISZEWSKI, 1998, p. 57).

⁷⁴ Ainda em Milão, Lina contribuiu e foi editora da revista *Domus*, e com Bruno Zevi fundou a revista *A-Cultura dela Vita*.

FIGURA 42 – Edoardo Pérsico e Marcello Nizzoli, *Sala da Medalha de Ouro* na Mostra da Aeronáutica Italiana, Milão, 1934



FONTE: Crítica e expografia.⁷⁵

É certo que a criação de partições, divisórias, estruturas em madeira para o posicionamento das obras e indicação de circulação alternativa foram soluções empregadas por Kiesler e Bayer, e remetem a uma influência do neoplasticismo e do construtivismo. Shaffer (2017, p. 41) nos lembra das ideias construtivistas expostas no *Manifesto de Princípios Básicos do Construtivismo* de Naum Gabo e Antoine Pevsner, de 1920. Nesse manifesto, os artistas russos tinham como premissa a ideia de que o espaço deveria ser modelado de dentro para fora em sua profundidade. O espaço absoluto era entendido como uma profundidade única e ilimitada. Essa leitura modernista influencia não só os arquitetos italianos, mas todos que estavam motivados pelo uso de materiais industriais, aplicação de menos ornamentos e interessados em uma produção mecanizada. Lina incorpora aspectos dessa vanguarda europeia e traduz para seus projetos considerando as particularidades locais do país onde pretende viver.

Ao se mudar para o Brasil, em 1947, Lina e seu marido, Pietro Maria Bardi, foram convidados por Assis Chateaubriand para desenvolver o projeto e formar o acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Pautados na crença nas funções sociais de um museu, o casal Bardi estabelece metas para atingir um público diversificado baseando seus projetos na

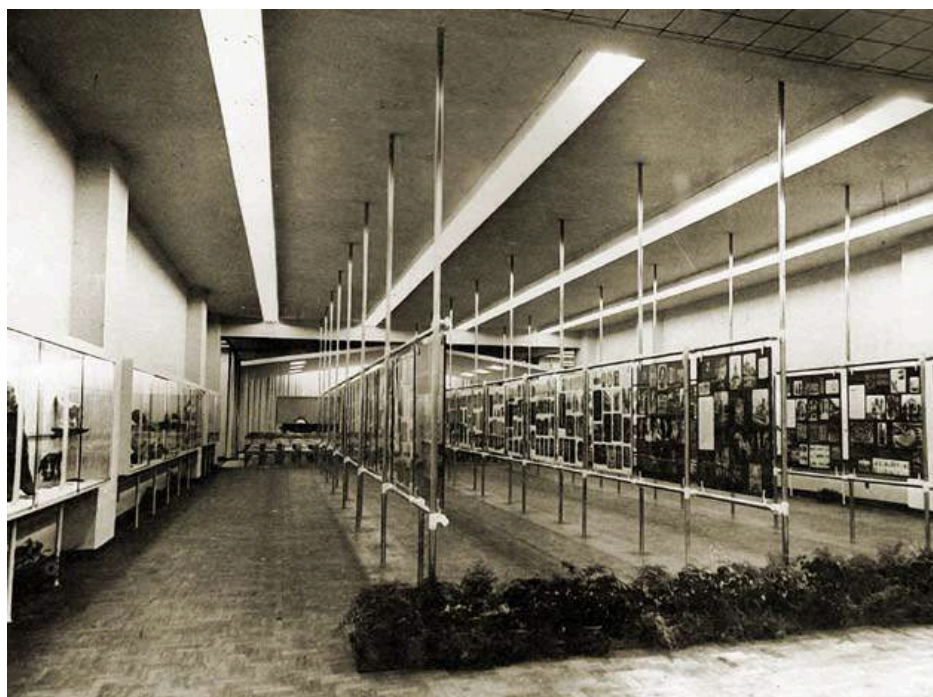
⁷⁵ Disponível em: <<https://criticaexpografica.wordpress.com>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

função específica de educar e informar o visitante. Uma das bases para os projetos de Lina era criar recursos espaciais para possibilitar as exposições das obras. Para a arquiteta,

[...] o complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base *didática e técnica*. Não se pode prescindir dessas bases, para não criar um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil (BARDI, 1958, p. 98, grifo da autora).

Na primeira sede do Masp, já se poderia ver a prática da base didática proposta por Lina. O espaço no museu foi dividido em três áreas distintas, além da sala de exposição permanente, outras duas salas foram pensadas para exposições didáticas, exposições temporárias e auditório. Em ambas as salas, as paredes do projeto original deram lugar a um espaço amplo e contínuo. Já a sala para exposições didáticas (Figura 43) era constituída por estruturas adaptáveis que serviam de suporte para painéis cobertos por fotografias e textos que poderiam auxiliar na compreensão da exposição principal.

FIGURA 43 – Vista geral da sala de exposições didáticas (1947).



FONTE: ORTEGA, 2008, p. 188.

Em relação à parte técnica, para todas as salas foram criados suportes que permitiam a fixação dos quadros apartados das paredes. Essa solução foi pensada, em parte, para que não se usassem as paredes do prédio, que não tinha sido construído com finalidades museológicas. O sistema criado por Lina permitia a troca de quadros e o posicionamento de sua altura, além de criar no ambiente uma estrutura dinâmica para a circulação do visitante

(Figura 44). Observamos que o arranjo geral das salas remete aos projetos de designers italianos, bem como ao de Kiesler, pela ocupação espacial das obras.

FIGURA 44 – Vista geral da sala do acervo permanente na primeira sede do MASP (1947)



FONTE: ORTEGA, 2008, p. 189.

Observa-se na sala de exposição do acervo da primeira sede do museu a ideia de planta livre, a iluminação em linha e uma indicação de percurso que não obedecia à ordem cronológica – elementos de museografia que seriam levados para o projeto da futura sede do museu.

Em uma reconfiguração do museu, ainda nesta primeira sede, em 1950, Lina criou a Vitrina das Formas. Um projeto expositivo que pretendia dar uma visualização total às peças alocadas ali. Consistia em vitrinas posicionadas no centro da sala, entre os pilares, totalmente em vidro. O objetivo da arquiteta era colocar lado a lado peças da Antiguidade e objetos de desenho industrial, fornecendo ao espectador a possibilidade de valorizar, ao mesmo tempo, peças reconhecidamente artísticas e peças industrializadas. A ideia por trás desse posicionamento dos objetos era criar um estranhamento e curiosidade para o visitante e assim incentivá-lo a perceber as formas de objetos variados que contribuem para a formação da história da cultura material.

Nota-se que os projetos de Lina Bo Bardi não se limitavam à lógica da espacialização, que seria, em termos gerais, a especificidade de um projeto arquitetônico. Lina integrava aos seus projetos um conhecimento da atividade curatorial esta observação se aproxima do que Sartorelli (2019)⁷⁶ indica como o “arquiteto curador” – aquele que “se coloca tanto no âmbito do processo lógico de construção do texto da exposição quanto de espacialização do texto e ressignificação do espaço expositivo” (SARTORELLI, 2019, p. 27). Veremos a continuidade desse projeto que reúne arquitetura e curadoria na nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Em local selecionado pela própria Lina, a nova sede do MASP, projetada em 1956, foi inaugurada em 1968. A sala do acervo permanente foi pensada completamente livre de pilares e paredes fixas, criando diálogo com o exterior do prédio. De acordo com Ortega (2008), um dos requisitos para o projeto da nova sede seria a conservação da visão panorâmica do mirante do Trianon:

Lina Bo Bardi desenvolve um projeto arrojado para a época. O mirante do belvedere do Trianon é preservado com o desmembramento dos volumes do museu [...] possibilitando um imenso vazio no térreo, que permite o acesso solicitado para a paisagem urbana do vale paulistano (ORTEGA, 2008, p. 222).

A visão livre se constituirá em uma característica marcante do museu, um espaço vazio “impregnado de possibilidades” – praça, espaço de feiras, lugar de encontro e manifestações.

Concreto e vidro são os materiais principais usados na estrutura do edifício. Novamente, como proposto por Gropius, podemos notar o uso de paredes de vidro temperado comunicando interior e exterior, o que indica também a continuidade do programa da arquiteta em manter os quadros afastados das paredes. Em estreito diálogo com a edificação do museu, Lina projeta os cavaletes de vidro (ou Cavaletes de Cristal, como ficaram conhecidos), suportes para quadros que permitem que as obras ocupem o espaço como se flutuassem na sala de exposição.

Nesse expositor, as obras de arte são suportadas por lâminas de vidro de 2 metros de altura e largura variável, conforme as dimensões das obras, sustentadas por um cubo de concreto com uma fenda onde se ajusta o vidro (Figura 45). Lina desejava colocar a obra em

⁷⁶ No livro *Arquitetura de Exposições* (2019), o autor se debruça sobre os projetos de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. Em sua introdução, de onde foi retirada a citação, o autor se baseia inteiramente na obra de Jean Desvallou, *L'Exposition à L'Oevre: stratégies de comunicacion et médiation symbolique*.

seu local original, no cavalete do artista, porque “um quadro nasce no ar, num cavalete” (BARDI, 1970 apud AGUIAR, 2015, p. 78).

FIGURA 45 – Vista do Cavalete de Cristal de Lina Bo Bardi no MASP



FONTE: Marcelo Maia.

O *display* criado por Lina, quando disposto isoladamente, pode indicar uma solução simples em termos de material e desenho, mas quando colocado em uso, e visto em conjunto, transforma o espaço expositivo. Juntos, os Cavaletes de Cristal apresentam novas relações do espectador com a obra e com o próprio espaço do museu, diferentes das formas tradicionais de exposição do mesmo período. Emolduradas somente pela transparência dos vidros, as obras se apresentam sobrepostas e sem hierarquia histórica ou temporal. Os quadros são fixados em uma superfície de vidro e, sem identificação imediata, as etiquetas de informação são posicionadas no verso de cada quadro, propondo um contato individual com cada obra. Entende-se também que, ao percorrer sala, o espectador pode escolher seu percurso livremente, sem seguir trajetos definidos por linhas cronológicas.

Entendemos que o que Lina propõe com os Cavaletes de Cristal é uma mudança de percepção do espectador da arte, produzida por um arranjo expositivo que provoca um certo

estranhamento pelo fato de se diferenciar dos modelos expositivos de museus tradicionais de obras clássicas. Oliveira (2006) analisa a relação do público com os cavaletes no Masp:

[...] tal como na obra dos mestres da arquitetura moderna e das primeiras vanguardas, a ruptura formal aqui apoia-se na superação da percepção habitual e rotineira do espectador e jamais num formalismo inconsequente (DE OLIVEIRA, 2006, s.p).

Observa-se, aqui, um ideal de agenda construtivista: provocar o comportamento habitual do espectador invocando técnicas de desfamiliarização e desabituação para a aplicação de novas ideias e comportamentos.

A ruptura formal de Lina pode ser analisada em relação aos modos de expor do mesmo período. Se analisarmos os projetos feitos no Brasil nas décadas de 1940/50, o trabalho de Lina seguiu uma tendência de arquitetura de museus que se diferenciava de alguns museus europeus e norte-americanos, mas que estava em pleno curso no MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro. Diferentemente da proposta moderna de um ambiente austero e insípido, da qual o MoMA é a maior referência, alguns museus brasileiros seguiram outros caminhos. Hélio Herbst (2007) destaca projetos como os de Affonso Eduardo Reidy, para MAM-RJ, e de Oscar Niemeyer, para o conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, como proposições museais que diferem da estratégia adotada pelo MoMA. Segundo Herbst (2007, p. 75), “na instituição carioca e nas bienais paulistanas, a arte se apresenta em diálogo com a paisagem, colocando novas chaves de leitura para a arte moderna e novos problemas para a conservação das obras”. Observamos que, embora a arquitetura sugerisse uma expografia inovadora, muitas exposições ainda seguiam o padrão internacional de paredes brancas e sequência linear das obras. Lina responde a esses novos modos de expor com os Cavaletes de Cristal, os quais, servindo de suporte para as obras, intercalam no olhar do espectador interior e exterior.

Destacamos também uma inovação expográfica vinda das mostras de fotografias do MAM-SP. Nessas exposições encontram-se a aplicação de uma leitura específica do espaço expositivo. E embora sejam trabalhos artísticos distintos dos que Lina precisava expor no MASP, obras de pintura clássica, exposições temporárias de fotografia estavam acontecendo nas duas instituições.

Em 1949, o MAM-SP realiza a mostra *Estudos Fotográficos* (Figura 46) marcando o ingresso da fotografia como manifestação artística nos museus de arte do Brasil. Com o objetivo dar à fotografia um novo papel no circuito de arte local, o MAM-SP radicalizou em seus modos de expor, propondo uma quebra de paradigma em relação à chamada fotografia

artística, de viés fotoclubista, praticada na ocasião (COSTA, 2018, p. 43). Dois arquitetos foram responsáveis pelo projeto expográfico, Jacob Ruchti e Miguel Forte. De acordo com Costa (2018), destaca-se, nesse projeto, a estrutura em grid para fixar as fotografias feitas por faixas paralelas. Costa assim descreve a exposição: “[...] nessa mesma estrutura foram dispostos quadrados e retângulos, alguns claros e outros escuros, que intensificavam o caráter gráfico da montagem e explicitavam a sua filiação aos princípios construtivos.” (COSTA, 2018, p. 46).

Identifica-se também, por meio de registros fotográficos, a presença de dois suportes triangulares posicionados no centro da sala por meio de fios no teto e no piso que permitiam observar as fotografias de pessoas em movimento. Tem-se aqui um indicativo de um *display* que acompanha o significado da obra.

FIGURA 46 – Vista da exposição *Estudos Fotográficos* (1949), no MAM-SP



FONTE: COSTA, 2018, p. 45.

O que mantém a expografia criada por Lina no MASP como uma ruptura formal é o modo diferenciado de organização das obras proposto para *uma coleção permanente do museu*, composta por cânones da pintura, e não como um projeto pontual para uma exposição temporária. Em todos os estudos aqui pesquisados que abordam a obra de Lina (HERBST, 2007; PUPI, 2011; AGUIAR, 2015; ORTEGA, 2008) encontram-se colocações sobre como seu projeto arquitetônico e expográfico foram marcados pela técnica, que preserva a memória

do local, e pela abordagem didática, que opera por meio da “livre descoberta do indivíduo”⁷⁷ (OLIVEIRA, 2006). Essa liberdade, de interpretação e movimentação, dada ao espectador por meio dos Cavaletes de Cristal, nem sempre foi bem interpretada. Seu projeto foi bastante criticado por um público inserido no circuito cultural tradicional e que via a quebra desse *status quo* como uma condição a se evitar. Banidos da instituição, em 1996, pela nova direção do museu que tinha o arquiteto Julio Neves na direção, os cavaletes da Lina foram substituídos por divisórias que aludiam ao modo tradicional de expor.

Em 2015, quando Heitor Martins assume a presidência do museu e Adriano Pedrosa a curadoria, retornam os cavaletes de vidro para o espaço expositivo com o objetivo de recuperar a história do MASP. A exposição de longa duração localizada no salão principal do museu, intitulada *Acervo em Transformação*, marca esse momento. No texto de parede da exposição e também no site do museu encontram-se trechos que indicam a valorização da história do museu com o retorno da proposta original da arquiteta.

Uma singularidade desta mostra é o uso dos cavaletes de vidro, sistema radical de expor obras, concebido especialmente para este espaço por Lina Bo Bardi (1914-1992), também autora deste edifício, inaugurado em 1968. Retirar as obras da parede e colocá-las nos cavaletes possibilita um encontro mais próximo do público com esses trabalhos. [...] Nos cavaletes, as obras parecem suspensas no ar e, em uma galeria ampla e sem paredes, o visitante caminha por uma espécie de “floresta” de quadros. O público é assim levado a construir seus próprios caminhos, o que permite justaposições inesperadas e diálogos entre arte africana, brasileira, latino-americana e europeia (MASP, texto de parede, 2019).

O retorno dos cavaletes de vidro seria uma forma de dar autenticidade ao espaço expositivo do Masp, indicando ainda o reconhecimento de que os displays representam a dimensão política criada por Lina. Adriano Pedrosa afirma que

[...] a retomada dessa trajetória não é meramente um retorno nostálgico ou fetichista a expografias que culminaram num dispositivo que hoje se tornou icônico. O objetivo é o de recuperar a dimensão política e crítica dessas propostas (PEDROSA apud CYPRIANO, 2015, s.p).

Essa dimensão política e crítica na retomada dos cavaletes de vidro, como vimos, cria no espectador a capacidade de ver a obra de arte independentemente de informações de autoria, data e local; indica também uma museografia que se distingue dos modelos

⁷⁷ Muito do que foi escrito por Lina com relação a “um museu que fosse inteiramente acessível a um público não letrado”, coincide com o processo de educação revolucionário de Paulo Freire. Olívia Oliveira (2006) faz a aproximação de Freire não só com Lina, mas também com Oiticica e Lygia Clark. A esse respeito ver Oliveira (2006, s.p). Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

tradicionais, tornando o Masp um museu arrojado, especial e único. Portanto, entende-se que a nova diretoria do museu reconhece a contribuição dos displays para a produção de significado no espaço expositivo.

Olivia Oliveira, em artigo sobre os projetos de Lina Bo Bardi, também se posiciona contrariamente à ideia de que “o suporte de um quadro não pode ter a mesma importância que a obra de arte” (OLIVEIRA, 2006, s.p).⁷⁸ Essa frase faz parte das ideias difundidas no período em que o Masp estava prestes a substituir os cavaletes por paredes e divisórias. Trata-se de entender, a partir das colocações de Oliveira (2006), que o suporte criado por Lina abre uma nova maneira de relacionar visitantes e quadros por meio de uma ruptura formal – nas palavras de Lina “quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação” (BARDI, 1950 apud ORTEGA, 2008, p. 191). Desviando-se da ideia de um “formalismo inconsequente” (OLIVEIRA, 2006), a arquiteta indica, tal como os mestres das primeiras vanguardas, que sua ruptura formal se apoia na superação da percepção habitual e rotineira do espectador.

Staniszewski (1998), a partir de seu estudo dedicado às exposições históricas do MoMA, e Roger Buerger (2011), analisando os projetos da própria Lina no MASP e no Museu de Arte Moderna da Bahia, entendem que o papel crítico e político das instituições museais se expressa não só na curadoria, mas também no design de exposição. Por um lado, Staniszewski lamenta que as propostas críticas de design de exposição tenham sido obliteradas pela neutralidade das salas expositivas do MoMA. A autora faz essa afirmação indicando exposições – *Information* (1970) e *Spaces* (1969-70) – nas quais vários trabalhos de artistas usaram o espaço da sala como parte da obra, e percebe que algumas dimensões criativas e ideológicas do design expositivo, nesse momento, se transferiram para a dimensão da “assinatura” do artista.

Sob outro ponto de vista, Buerger (2011) observa uma certa “estagnação” do design de exposição quando o compara à atividade do curador. O autor afirma que,

Enquanto os curadores estão dispostos a falar interminavelmente sobre mediação (e são ensinados em tantos cursos curatoriais para fazer exatamente isso), o campo do *display* [ou do design de exposição] fica descaradamente negligenciado. A arte é feita para parecer como se estivesse ligada a nada além da produção artística,

⁷⁸ “A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi”. *Arquitextos*, ano 6, n. 68.01, 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

enquanto o contexto é reduzido a mero texto. (BUERGEL, 2011, p. 51, tradução minha).⁷⁹

De acordo com Buerger, o curador de exposições de arte parece estar mais encorajado a tornar visível seu trabalho de mediação dentro de uma exposição do que o designer. Entendemos que sua indagação tem relação direta com os discursos centrados na figura do curador-independente ou do curador-autor, que abordamos no capítulo anterior – que tratam a exposição como um trabalho autoral e, por consequência, acabam sobressaindo mais que a produção artística.

Podemos entender, a partir da colocação de Buerger, que propostas curatoriais cada vez mais autorais contrastam com um design de exposição demasiadamente neutro ou cada vez mais discreto. Sua colocação refere-se ao que vem sendo feito principalmente a partir das décadas de 1970-80, quando os ambientes de exposição começaram a adquirir formas estetizadas e atemporais. É nesse período que o formato de exposição com paredes de cores neutras e organização espaçosa, como mediação entre arte e público, se tornou uma convenção e, segundo Staniszewski, fez com que o design de exposição praticamente desaparecesse –

Ao produzir um leque tão limitado de instalações, o museu desautorizou a responsabilidade institucional de como o design de exposições funciona como uma linguagem de forma que manifesta – como todas as instituições e práticas culturais – preocupações estéticas, sociais e políticas. (STANISZEWSKI, 1998, p. 295, tradução minha).⁸⁰

A autora compara projetos expositivos como os de Herbert Bayer, El Lissitzky, Moholy-Nagy e Kiesler, feitos em um período fértil e de experimentação nos museus e galerias modernas da primeira metade do século XX, com o que tem sido feito a partir da década de 1980, momento em que a escala das obras de arte e o próprio museu transformaram o espaço expositivo em ambiente neutro e desprovido de ornamentos. Se por lado, nota-se que existem menos projetos dedicados à criação de *displays* que propõem trabalhar a mediação da obra de arte e do espectador, por outro, é preciso observar que existe design de exposição no cubo branco, além de projetos de curadoria e design que utilizam dispositivos tecnológicos que fazem a mediação entre o público, o espaço expositivo e o

⁷⁹ No original: “While curators are willing to talk endlessly about mediation (and are taught in so many curatorial courses to do just that) the realm of display gets shamelessly neglected. Art is made to look as if it were tied to nothing but artistic production, while context gets reduced to mere text.”

⁸⁰ No original: “By producing such a limited range of installations, the museum has disavowed institutional responsibility for how exhibition design functions as a language of form manifesting – as do all cultural institutions and practices – aesthetic, social and political concerns.”

trabalho do artista. Este último, embora esteja muitas vezes relacionado ao departamento de comunicação e propaganda das instituições – que muitas vezes faz com que o público se distancie do conhecimento de alguns trabalhos –, abre caminhos para propostas de design, de curadoria e também artísticas que conseguem unir conceito, contexto (lugar de exibição) e experiência para o espectador.

Para apontar somente algumas propostas do design e da curadoria que, desde a década de 1990, vêm explorando caminhos dentro e fora da galeria idealizada como cubo branco, destacamos a organização dos quadros por temas e não por cronologia, a iluminação e a sinalética, a cor das paredes e o design gráfico proposto para o espaço expositivo. De um ponto de vista mais amplo, observa-se que o design de exposição pode ser visto incorporado à obra de arte – como suporte de apresentação das obras –, está presente também no modo como explicita o tema da exposição e ainda como modo de expressar os valores estéticos e políticos de uma instituição. O próximo capítulo busca analisar alguns desses projetos para explicitar o contexto atual do espaço expositivo em museus, galerias e centros culturais.

4 Visita guiada: interconexões de linguagens – design, curadoria e arte

Objetos de arte apartados das paredes, transparência, movimento e ângulos de visão variados compreendem o espaço expositivo anteriormente apresentado. Há algo de antiaurático nos displays criados por Lina, Kiesler e Bayer; algo que permite ao espectador se aproximar da obra, desvendá-la e percorrê-la. O vidro – material usado por Lina, mas já empregado por Gropius nos ambientes internos –, segundo Walter Benjamin, “não tem nenhuma aura”, com sua transparência ele pode diminuir as distâncias das relações hierárquicas (BENJAMIN, 1994, p. 117). Se um dia o próprio museu dessacralizou o objeto artístico e reduziu a distância entre espectador e obra – retirando da arte o ritual ou a magia e oferecendo a possibilidade de exposição ou “exponibilidade” – podemos pensar que, com o design de exposição, essa distância deixou de ser uma questão, restando apenas melhorar a qualidade de sua mediação. Se por um lado, na aproximação provocada pelos displays está inscrita a perda da aura dos objetos artísticos, por outro, é justo notar um novo momento aurático criado justamente por esses displays. Benjamin indicou a fotografia e o cinema como técnicas que instauraram no espectador novas maneiras de perceber e sentir; uma nova experiência foi criada por meio das imagens em movimento (BENJAMIN, 1994, p. 192). Diferente de um quadro no museu, as mudanças de uma imagem para outra no cinema

forçam a interrupção de ideias do espectador gerando, assim, uma atenção permanente. Entendemos, a partir de Benjamin, que alguns arranjos expositivos, ao investirem na mesma quebra de estabilidade das imagens, pretendem ser mais que um meio de apresentação das obras, propondo explorar a atenção do espectador.

Contudo, nenhum desses displays, Campos de Visão, sistema L e T, Cavaletes de Cristal se tornou tão paradigmático quanto o cubo branco, pois esse ambiente “neutro e atemporal” da galeria moderna mostrou-se propício para qualquer formato e estilo de arte. No decorrer do século XX, a galeria, que de início enaltece tudo o que lá dentro está, se apresentará como uma força em si, e artistas minimalistas, para falar apenas de uma vanguarda artística, irão confrontá-la. Guillherme Wisnik (2014), refletindo sobre o espaço museológico, destaca que,

[...] para os artistas da minimal art, há um momento em que o próprio espaço expositivo, o espaço da galeria, passa a ser a questão. O mito do cubo branco, do espaço neutro da galeria, é atacado, e uma relação fenomenológica se estabelece (WISNIK, 2014, s.p).

A ação artística, principalmente na instalação, questiona o espaço e sua relação com a arquitetura, e, além disso, as formas de percepção do espectador começam a fazer parte da obra.

Rosalind Krauss, analisando instalações minimalistas na década de 1990, nota a preocupação do artista em criar um ambiente estético voltado para a experiência sensorial do espectador. Krauss sugere que essa experiência proporcionada pela instalação desvincula a História da Arte das obras apresentadas, e contribui para a transformação do museu em local de entretenimento, voltado para o capital de consumo. Segundo Krauss, o museu que expõe essas instalações, “abandonaria a história em nome de um tipo de intensidade de experiência, uma carga estética que não é tanto temporal (histórica) como é agora radicalmente espacial”⁸¹ (KRAUSS, 1990, p. 7). Se ampliarmos a análise de Krauss para o trabalho do curador e para os projetos de design de exposição, poderemos exercitar um olhar crítico para exposições, observando se projetos e displays estariam contribuindo para integrar, em uma mostra de arte, experiência estética, história e conhecimento.

Hal Foster aponta alguns indícios pelos quais a espacialização da obra de arte vem transformando museus e galerias, tanto em sua arquitetura quanto no seu programa. Foster indica uma série fatores, tais como: as fábricas desativadas que se transformaram em galerias

⁸¹ No original: “[...] would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically spatial [...].”

de arte, museus que se vincularam ao fortalecimento do turismo, e a arquitetura, que acaba competindo com o trabalho artístico, como produtores de um espaço da arte remodelado que vai se diferenciar da galeria moderna. Todos esses fatores, de acordo com Foster, sugerem que o programa geral por trás desta arquitetura espetacular está muito mais voltado para o entretenimento que para uma contemplação estética ou entendimento histórico, corroborando a colocação de Krauss. Nosso foco neste capítulo é justamente destacar trabalhos atuais de design de exposição, relacionados com a curadoria, para refletir sobre as mediações feitas hoje no espaço expositivo e como elas consideram valores da obra de arte e do espaço institucional para oferecer uma experiência ao espectador.

4.1 Expondo por meio do design

As análises que se seguem remetem a um conjunto de exposições visitadas no período de 2016 a 2019, em sua maioria exposições temporárias de arte moderna e contemporânea, em museus e centros culturais do Rio de Janeiro. O propósito, ao apresentá-las aqui, é apontar alguns projetos de design de exposição que entendemos estar interconectados com a curadoria e a produção artística e que contribuem, acreditamos, para a formação de um museu mais comprometido esteticamente e politicamente com o momento atual. Tais análises levam em consideração um dispositivo expográfico destacado no capítulo 3 e que agora será observado em exposições atuais: o *display*. Na língua inglesa, o verbo *to display* significa mostrar, exibir, apresentar, revelar, demonstrar, expor. Embora a palavra também seja um substantivo – dispositivo para a apresentação de informação, de modo visual ou tátil, adquirida, armazenada ou transmitida sob várias formas –, no contexto do espaço expositivo, filiados a Martin Beck (2009), daremos ênfase ao *display* como “um método usado para gerar formas dentro de uma exposição” (BECK, 2009, p. 32). Ou seja, pretendemos analisar o *display* não apenas como suporte expositivo de apresentação do trabalho, mas como uma ferramenta que possibilita as interpretações do espectador.

Podemos distribuir os projetos aqui apresentados em três grupos, os quais se distinguem da seguinte forma: (1) o design que atua com ou para a obra de arte, revelando ou destacando seu significado; (2) o design que não apresenta a obra em si, mas o conceito ou temática da exposição; e (3) o design de exposição que se faz presente em uma exposição e revela o papel estético, social e político da instituição. Essa distribuição não tem a intenção de categorizar os projetos de design de exposição, tampouco achamos que isso seria possível,

dado o grau de interdisciplinaridade envolvido em projetos para exposições de arte. Nosso intuito, com essa divisão, é iluminar os diferentes projetos em diferentes contextos, considerando que nem sempre o design e a curadoria são destacados como trabalhos que se complementam e se integram no espaço expositivo.

Observar esses exemplos nos faz refletir sobre o museu contemporâneo, que põe em diálogo tempos e culturas diferentes. O museu, hoje, por meio da arte e a cada exposição, tem a possibilidade de indicar as características de períodos outros que muitas vezes dialogam com o momento presente. A partir de Claire Bishop (2013), somos instigados a pensar os trabalhos de arte como “nós temporais”, uma mistura de passado e presente; eles revelam o que persiste ou sobrevive de períodos anteriores (BISHOP, 2013, p. 20). Esse é o exercício de pensar o contemporâneo, através de autores como Agamben ([2005] 2009), Canclini (2012) e Didi-Huberman (2003, 2015), que propomos realizar ao analisar as exposições e displays aqui selecionados.

Pelo modo como vemos uma exposição montada hoje não é difícil observar que ela é composta por uma rede complexa de colaboradores. Com maior ou menor grau, elementos heterogêneos no espaço expositivo, mesmo os mais básicos como som, luz e cor, são percebidos pelo público. Nota-se que essa interdisciplinaridade, principalmente entre design de exposição e curadoria, ainda não aparece com a mesma força nas referências teóricas das duas áreas,⁸² embora autores como Hal Foster (2015), Lorenzo Mammì (2012), Mari Anne Staniszewski (1998) tenham colaborado para este trabalho com reflexões importantes sobre as duas áreas. Considerando a contingência da experiência de uma visita a uma exposição, e partindo de um ponto de vista que se baseou nas referências históricas – artistas, curadores e designers aqui citados – e em algumas exposições destacadas ao longo do trabalho, as análises buscaram relacionar design e curadoria com as obras, o artista e o tema das mostras.

4.2 Em apenas uma linha: o design como significado da arte

A instalação *A Máscara, o Gesto, o Papel* (2017 – Figura 47), da artista Sofia Borges, foi montada no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro como parte da exposição

⁸² Autores seminais para a história das exposições como Bruce Altshuler e Hans Ulrich Obrist fazem relações pontuais com design de exposição, muitas vezes apresentando os cartazes e convites das exposições (ALTUSHULER, 1994) ou entendendo o design mais próximo da arquitetura (OBRIST, 2011; CASTILLO, 2008). Notou-se também em autores brasileiros (OLIVEIRA, 2017; CINTRÃO, 2010) que se dedicam às histórias das exposições mais ênfase na curadoria do que no design de exposição.

Corpo a Corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. A exposição busca refletir sobre os cruzamentos entre realidade e simulacro, rigor e improvisado a partir de sete trabalhos de artistas e coletivos. Segundo destaca Thyago Nogueira, curador da mostra,

[...] os trabalhos mostram como o corpo pode ser usado como elemento de representação social e atuação política, seja através de sua presença física e simbólica nos espaços públicos, seja como lugar de expressão da identidade que aproxima ou separa indivíduos, seja como veículo condutor de uma câmera, com a qual ele às vezes se confunde (NOGUEIRA, 2017a, p. 3).

Nogueira criou a montagem da exposição junto com a equipe de designers do instituto e com os artistas, além de ter comissionado alguns dos trabalhos para a exposição. Jonathas de Andrade, Bárbara Wagner, Leticia Ramos, Mídia Ninja, e o coletivo Garapa fizeram parte da mostra com trabalhos que buscavam representar a violência real e simbólica do corpo e questionar estereótipos e preconceitos⁸³.

A instalação de Sofia Borges foi um desses trabalhos feito em parceria com o curador. As fotografias da artista são resultado de uma viagem a Brasília, realizada em 2017, para registrar a atividade do Congresso Nacional. No espaço da mostra veem-se painéis de duas faces: de um lado, a reprodução fotográfica de pinturas a óleo com recorte nas bocas daqueles que foram presidentes da casa; e do outro, gestos retirados de fotos que registram cenas de sessões legislativas. De acordo com a descrição da obra no catálogo,

Em menos de um ano, deputados e senadores haviam se exibido em votações constrangedoras, que culminaram no afastamento da presidente em exercício. Sofia produziu seu trabalho nas dependências do congresso, no período que coincidiu com a eleição da presidência do Senado Federal (NOGUEIRA, 2017a, p. 33).

⁸³ Os trabalhos apresentados na mostra foram: *Eu, Mestiço* (2017) de Jonathas de Andrade, *À procura do 5º elemento* (2016-2017) e *Terremoto Santo* (2017) de Bárbara Wagner, *Postais para Charles Lynch* (2015) do coletivo Garapa, *A resistência do Corpo* (2017) de Leticia Ramos, *#aovivo* (2013-2017) do Mídia Ninja e *A Máscara, o gesto, o papel* (2017) de Sofia Borges. Ver site do Instituto Moreira Salles disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/corpo-a-corpo-ims-tj/>>.

FIGURA 47 – Vista da instalação *A máscara, o Gesto, o Papel* (2017) de Sofia Borges no IMS-RJ



FONTE: arquivo pessoal.

A ampliação fotográfica das bocas deixa ver a trama da tela e explicita expressões irônicas dos fotografados: “são órgãos vorazes da retórica artificial e inflamada da política preenchida com programas de governo e promessas não raro impossíveis” (NOGUEIRA, 2017a, p. 33). Destaca-se, na instalação, o modo como o trabalho da artista está exposto – os quadros são sustentados por uma única corda que percorre e suspende todos juntos num sistema de pesos e contrapesos. Essa ordem formal remete também ao jogo político no qual os interesses estão todos ligados e dependentes, em que “realidade e política se fundem no teatro de imagens e símbolos – palco da tragédia e da pantomima” (NOGUEIRA, 2017a, p. 34). Pode-se também inferir que a linha que sustenta os quadros forma uma espécie de grid suspensa com a dupla função de sustentação e de apelo formal no espaço da instalação. Esse suporte expositivo configura-se como uma ferramenta discursiva do contexto histórico atual.

O projeto de design de exposição da instalação amplia o discurso da artista. Talvez fosse possível afirmar, pelo modo como a linha ocupa o espaço, que o design aqui faz parte da expressão da artista – basta pensar nos quadros dispostos lado a lado e contra a parede. A forma tradicional de pendurá-los talvez pudesse dar a ver imagens bem produzidas com um recorte específico, deixando ao espectador sua possibilidade de leitura crítica. No entanto, encontra-se aqui a prática de um design de exposição contemporâneo que faz o papel de

mediação entre arte e público a partir do significado semântico da obra. Indo além da função de expor, o design aqui está tão intrínseco na obra que pode gerar a pergunta: de quem foi a ideia de suspendê-los, do artista, do curador ou do designer? Essa pergunta foi feita ao departamento educativo do Instituto Moreira Sales, na ocasião de uma visita guiada, que respondeu como sendo uma proposta da qual toda a equipe de curadoria e expografia participou.

No vídeo produzido pelo IMS sobre o processo de produção das imagens não há menção, por parte da artista, ao arranjo das obras no espaço expositivo. Sendo um trabalho comissionado pelo IMS, percebe-se, na fala do curador, a preocupação com o tema, a escolha da artista e a linguagem artística usada, a fotografia. “A ideia era que ela mostrasse o que há de teatro e reforçasse o que há de encenação e de artificial nesse cenário político” (NOGUEIRA, 2017b, vídeo).⁸⁴ De acordo com a primeira descrição da obra, que aparece no catálogo da mostra, o curador indica que a instalação “é feita de quadros de dupla face, suspensos por uma corda” (NOGUEIRA, 2017a, p. 6). Entende-se a solução adotada – suspender os painéis fotográficos por uma corda – como sendo da curadoria em conjunto com a equipe de designers do IMS.

Obras apartadas das paredes foi uma solução posta em prática por designers como alternativa a uma arquitetura irregular ou não propícia para a colocação de quadros, como vimos em Kiesler e Lina Bo Bardi quando as obras ocuparam o centro das salas de exposição. As limitações de alguns museus, principalmente da primeira metade do século XX, acabaram promovendo soluções inovadoras em design de exposição. No caso da instalação de Sofia Borges, as cordas que suspendem os quadros, além da relação com o significado para obra, permitem a adaptação em diferentes galerias.

Não perceber o projeto de design em uma instalação ou supor que ele poderia fazer parte da obra implica pensar o design mais focado nas relações internas, por meio da experiência do indivíduo e menos em seus aspectos formais.

Esse mesmo foco do design voltado para a experiência dá a ver uma outra referência em design de exposições, aquela na qual o design não tem relação direta com a obra, e sim com a temática geral da exposição.

⁸⁴ Trecho da fala do curador, Thyago Nogueira (2017b), no vídeo do IMS.

4.3 Diversão e experiência: um percurso sugerido pelo design de exposição

O próximo trabalho sobre o qual nos deteremos é a proposta expositiva para um artista de renome internacional que foi apresentado em uma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro em 2015. A mostra *Picasso e a Modernidade Espanhola* percorreu as quatro capitais onde o CCBB tem sede configurando uma exposição de grande porte sobre o artista espanhol. Das 90 obras que foram expostas, algumas eram de artistas contemporâneos de Picasso como Juan Gris, Salvador Dalí e Joan Miró. Destacamos como parte do projeto expográfico feito para a exposição uma estrutura espelhada posicionada na rotunda do Centro Cultural intitulada Labirinto dos Espelhos. A estrutura, de formato geométrico, era constituída de paredes revestidas de espelhos recortados (Figura 48). O visitante, ao entrar nesse ambiente e se posicionar diante dos espelhos, poderia ver seu reflexo como uma figura cubista. O projeto dessa estrutura foi executado pela dupla de cenógrafos Daniela Thomas e Felipe Tassara e fez parte do projeto da Expomus – escritório responsável pela montagem da exposição. O público interagiu naquele espaço fazendo *selfies* e compartilhando as imagens nas redes sociais (Figuras 49).

FIGURA 48 – O projeto Labirinto dos Espelhos de Daniela Thomas e Felipe Tassara na Exposição Picasso e a Modernidade Espanhola (Rio de Janeiro, 2015)



FONTE: Guto Campos – Articulação e Cenografia.

FIGURA 49 – Foto de uma visitante no Labirinto dos Espelhos na Exposição Picasso e a Modernidade Espanhola (Rio de Janeiro, 2015)



FONTE: Instagram, @francis.lais.

Condicionado ao que é imperativo no momento atual – interagir com o ambiente, produzir imagens e compartilhá-las –, o espectador está preparado para assumir certas atitudes no espaço expositivo. A estrutura de espelhos é um display que teve o intuito de sugerir caminhos e ações para o público, estava localizada à parte da exposição podendo marcar o começo ou o fim da visita. Na parte externa das paredes que compunham o Labirinto dos Espelhos havia informações sobre outros artistas participantes da mostra, além de textos sobre Pablo Picasso. Podendo ser visualizada logo na entrada do Centro Cultural, a estrutura situava o visitante na exposição. Richard Buchanan (2001) analisa uma dimensão do design, a de sistemas de ambientes, e indica que os seres humanos nunca podem experimentar a totalidade de um sistema, mas apenas o caminho pessoal feito através desse sistema. Para o autor:

Por definição, um sistema é a totalidade de tudo o que está contido, foi contido e pode ainda estar contido nele. Nós nunca podemos ver ou experimentar essa totalidade. Nós só podemos experimentar nosso caminho pessoal através de um sistema. E em nosso esforço para navegar nos sistemas e ambientes que afetam nossas vidas, criamos símbolos ou representações que tentam expressar a ideia ou pensamento que é o princípio organizador (BUCHANAN, 2001, p. 12).⁸⁵

Para Buchanan, a atividade do designer do século XXI está centrada em duas dimensões que ele analisa como a de interação e o design de sistemas e ambientes. Se

⁸⁵ No original: “By definition, a system is the totality of all that is contained, has been contained, and may yet be contained within it. We can never see or experience this totality. We can only experience our personal pathway through a system. And in our effort to navigate the systems and environments that affect our lives, we create symbols or representations that attempt to express the idea or thought that is the organizing principle.”

pudermos entender uma mostra como a de Pablo Picasso no CCBB/RJ como um sistema em que o espectador escolherá um caminho para percorrer, o design de sistemas de ambientes, aqui pensado como prática do design de exposição, pode sugerir esses caminhos para o espectador.

O percurso sugerido pela expografia tem relação com a obra do artista na qual aparece o Minotauro. Essa figura mitológica grega está presente na série *Monstro e Tragédia* composta por desenhos e gravuras que fizeram parte da exposição. Os trabalhos do artista *Minotauro cego guiado por uma menina*, de 1934, e *Minotauromaquia*, de 1935, apresentados no catálogo da mostra, também podem indicar a criação de uma narrativa que levasse em conta essa figura mitológica.

A criação do Labirinto dos Espelhos também marca o posicionamento do Centro Cultural na dinâmica da sociedade atual baseada na produção de imagens tecnológicas. Ao entrar na estrutura labiríntica, o visitante era motivado a se fotografar e a compartilhar sua imagem “cubista” nas redes sociais. No dia em que visitamos a mostra, a estrutura labiríntica parecia ser o local mais disputado pelos visitantes.

Diferente das cordas nas quais os painéis de Sofia Borges estavam pendurados no IMS, a estrutura espelhada teve uma presença significativa na exposição pelo seu formato espaçoso e por estar localizada na rotunda do CCBB, local de passagem para quem vai percorrer os outros andares da mostra. Como em toda grande exposição organizada pelo CCBB, a instituição buscou, nos dispositivos interativos, formas de incentivar a ida ao museu⁸⁶. Maria Ignez Mantovani, museóloga e diretora da Expomus, afirma que todo projeto da exposição, que envolve arquitetura, design gráfico e criação de dispositivos expográficos, tem como ponto de partida o trabalho do artista –

O conteúdo da exposição tem primazia, você não pode ter um labirinto se a obra do pintor não sugere um labirinto, se isto não está dentro da historiografia e da obra do pintor, quando há o casamento de uma linguagem muito expressiva e que tem a ver com o conceito da exposição é uma maravilha porque você dá uma experiência adicional ao público. Principalmente com o público jovem, o fato dele vir e encontrar um labirinto faz com que ele tenha vontade de conhecer a obra do pintor e suba. O que tem ocorrido hoje muito fortemente é que as pessoas banalizam um pouco essa relação. Quando essas relações são profundas, quando de fato tem

⁸⁶ De acordo com Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o número de visitantes que um museu consegue contabilizar a cada ano é essencial para “diretrizes, estratégias, ações e metas estabelecidas nas políticas públicas voltadas ao desenvolvimento do setor”. Dependendo do número apresentado, pode haver direcionamento para adequação dos serviços oferecidos ou ampliação de ações educativas e outras possibilidades. Cf. Formulário de Visitação: Ibram colhe dados sobre público de museus em 2018. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/formulario-de-visitacao-anual-ibram-colhe-dados-sobre-publico-de-museus-em-2018/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

veiculação conceitual com aquilo que está sendo proposto eu acho que tem um sentido (MANTOVANI, 2018, entrevista concedida à autora).⁸⁷

De acordo com Mantovani, do encontro de uma linguagem expressiva do design de exposição com o conceito e a história do artista emerge a experiência para o público. Entende-se por “linguagem expressiva” de um projeto expográfico, um projeto de design que se faz presente, visível e cujo formato dialoga de alguma maneira com o público. Não podemos, e não é o intuito desta tese, *medir* o quanto o público foi motivado a visitar a exposição completa depois de ter passado pela estrutura labiríntica. Cabe notar que o CCBB/RJ, herdando as noções de centros culturais com o foco em eventos para um público de massa, parece conhecer seu visitante e responde às suas expectativas.

Podemos, contudo, salientar que uma estrutura espacial como esta criada no CCBB, para uma exposição de grande porte, aponta para duas direções: a primeira apresenta o museu como uma instituição preparada para propor experiências para o espectador, como toda empresa inserida no contexto atual de uma sociedade midiaticizada, em que, de restaurantes a lojas de roupas, todos disputam a experiência do espectador/usuário/cliente. A segunda, indica que não se pode deixar de ver que esses displays fazem com que o museu, abandonando a dinâmica do cubo branco, opere na transformação do espaço expositivo e também nas formas de perceber, pensar e ser do espectador. O museu que segue essa trajetória, de acordo com Foster (2015b), atua, por meio desses displays, como uma “máquina do espaço-tempo” que permite ao espectador ver diferentes períodos e culturas para testá-los no seu próprio tempo e cultura.

A abordagem de tempos distintos – mostrar no presente obras do passado – é a característica do museu contemporâneo. George Didi-Huberman propõe pensar sobre a distância temporal e cultural que pode ser observada em cada imagem. O historiador da arte entende que estar diante de uma imagem “é estar diante do tempo”,⁸⁸ pois uma imagem colocada diante de nós permite pensar outras de tempos diferentes. Anacronismo “seria o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das

⁸⁷ Entrevista realizada com Maria Ignez Mantovani por Skype no dia 11 de setembro de 2018.

⁸⁸ Didi-Huberman reflete sobre o anacronismo das imagens a partir de sua experiência diante de um afresco do Convento de São Marcos, em Florença. A partir dessa experiência, o autor estabelece o conceito de anacronismo: “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja o presente nunca cessa de se reconfigurar [...] Diante de uma imagem – por mais recente que seja –, ao mesmo tempo, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa reconstrução da memória [...] Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 37, tradução nossa).⁸⁹ Segundo o autor, o anacronismo está presente em cada obra – em cada objeto histórico, todos os tempos se encontram, colidem ou se baseiam plasticamente um no outro, bifurcam-se, ou até se entrelaçam um com o outro (DIDI-HUBERMAN, 2003). Refletir sobre as possibilidades de o museu, a galeria ou a exposição, ser o local de apreensão de um tempo histórico significa ampliar o entendimento de períodos e culturas diferentes e também do nosso próprio tempo e cultura.

Observamos que o display criado no CCBB se baseia em algumas sobreposições e traz características do trabalho do artista para serem experimentadas na exposição. Seguindo com essa noção, propomos analisar as próximas mostras: *Arte, Democracia, Utopia*, ocorrida no Museu de Arte do Rio (MAR), e *The Way Beyond Art*, no Van Abbemuseum.

4.4 A expressão do museu por meio do design e da curadoria

Prosseguindo pelo viés de observar um display que não apresenta o trabalho do artista, mas uma determinada temática e, sobretudo, se compromete em atender a demanda institucional de aumento de público, destacamos o projeto expográfico do MAR – Museu de Arte do Rio, na recente exposição *Arte Democracia Utopia: quem não luta está morto* (Rio de Janeiro, 2019). Nessa exposição, do lado de fora do museu, uma estrutura de madeira com cordas, escadas e rampas lembra brinquedos em parques de diversão como o escorrega ou trepa-trepa. Ao lado, como uma continuidade destas plataformas, encontram-se arquibancadas posicionadas para dentro e para fora do museu. Toda essa estrutura, intitulada TransBorda por seus criadores, os arquitetos Adriano Carneiro de Mendonça e Antonio Pedro Coutinho, cobre o que seria o muro de vidro da instituição.

Em uma primeira visada, talvez não se percebam as plataformas – feitas de madeira e pintadas de azul claro, elas se integram ao ambiente com leveza (Figura 50) –, mas pela interação do público jovem percebe-se que se trata de uma nova maneira de entrar no museu, fazendo do muro um dispositivo de ligação entre espaço público e o institucional.

⁸⁹ No original: “[...] then, anachronism would be the temporal way of expressing the exuberance, complexity, and overdetermination of images.”

FIGURA 50 – Vista do display TransBorda criado pelos arquitetos Adriano Carneiro de Mendonça e Antonio Pedro Coutinho para exposição *Arte Democracia Utopia* do MAR (2018)



FONTE: arquivo pessoal.

Cabe notar que esse projeto foi comissionado pela equipe do MAR para a criação de uma arena nos pilotis do museu para a programação pública de rodas, debates e performances durante o período da exposição – ações recorrentes em várias exposições do museu, e de extrema relevância para a mostra *Arte Democracia Utopia*. Com curadoria do crítico Moacir dos Anjos, a exposição faz parte da nova edição do programa do museu que tem como tema a política –

Esta exposição quer falar do pensamento utópico que marca a arte brasileira recente e que informa por meio de estratégias as mais distintas, a produção de muito de seus praticantes. Uma produção permeada por interdições e intervenções de classe, raça, gênero, religião e outros marcadores de diferença no país que existe agora (DOS ANJOS, 2018, p. 28).

Ao entrar na exposição, o espectador é inserido em um contexto urbano e familiar nos dias atuais: o das manifestações nas ruas. Bandeiras, painéis, papelão e panos são alguns dos materiais que constituem os trabalhos dispostos no centro da sala de exposição que privilegiou o espaço aberto sem paredes divisórias. São trabalhos recentes, alguns feitos especialmente para a mostra, que dialogam com outros de décadas passadas e de artistas como Cildo Meireles e Hélio Oiticica. Juntos, esses trabalhos sugerem “a imaginação coletiva de um Brasil diferente do que existe” (DOS ANJOS, 2018, p. 28). O conceito apontado pelo curador inspira alguns trabalhos recentes de artistas e coletivos de artistas, e

está muito presente nas expressivas bandeiras pairando sobre todos os trabalhos, criadas por movimentos sociais de origem e abrangência variada.

Moacir dos Anjos afirma que o seu modo de organizar uma exposição está completamente atrelado à espacialização das obras no ambiente da sala de exposição. Para o curador, importa olhar para a parede e para o espaço expositivo e “sentir o ritmo, uma batida, as obras precisam dialogar uma com a outra” (DOS ANJOS, 2019, entrevista à autora⁹⁰). Para a mostra do MAR, o curador já tinha em mente o propósito de posicionar os trabalhos a partir de duas linhas do olhar: uma no ponto de vista de um espectador mediano e outra mais alta, colocando os trabalhos “flutuando no ar” (Figura 51). Sua intenção era dar voz àqueles de quem o artista fala – grupos que representam minorias, sindicatos, ONGs, coletivos. Foi a partir dessa prerrogativa que o curador chamou uma série de coletivos artísticos e também não artistas para participar da exposição.

FIGURA 51 – Vista da exposição Arte Democracia Utopia no Museu de Arte do Rio, 2018



FONTE: arquivo pessoal.

Não podemos nos furtar em dizer que o MAR é um museu que nasce, em 2013, em um local marcado por desapropriações feitas em decorrência do processo de destruição e reconstrução do Centro do Rio de Janeiro. Abordar a questão da desapropriação e gentrificação, fundamental para qualquer tema envolvendo o Museu de Arte do Rio, ampliaria muito o escopo deste trabalho. Aqui, buscamos explicitar algumas dessas questões dentro do recorte da pesquisa, observando como as exposições, por meio da imbricação da curadoria com o design de exposição, dão forma ao discurso institucional do museu.

⁹⁰ Entrevista realizada com Moacir dos Anjos por telefone no dia 3 de abril de 2019.

De acordo com Adriano Carneiro de Mendonça – um dos arquitetos responsáveis pela criação do *display* e sócio do Estúdio Chão⁹¹ –, o pedido de criação de um espaço nos pilotis do museu teve menos a participação da curadoria que da direção executiva do MAR, demonstrando um esforço do museu em proveito de um contato mais dinâmico com o público. O recebimento desse pedido foi traduzido assim pela equipe de designers e arquitetos:

Nós nos propusemos a provocar os próprios limites do museu com o espaço público. Imaginamos um conjunto de arquibancadas e plataformas que transformasse o ato de ocupar os pilotis do MAR num gesto de atravessamento de muros e ativação do espaço público [...] um dispositivo poético para provocar a realidade e fazer um chamado à imaginação, pondo corpos de todas as formas e idades em movimento sobre pés e mãos para atravessar o muro de vidro dos pilotis do museu (ESTÚDIO CHÃO, 2018, p. 96).

Nota-se, na leitura dos designers, um trabalho a partir do qual foi possível ir além de uma demanda de estrutura de participação e ativação do público – demanda recorrente para várias instituições museológicas que pretendem se posicionar como equipamentos culturais mais abertos e em diálogo com questões atuais. A partir da criação de um projeto que ultrapassa as demandas requeridas pela instituição, o TransBorda nos permite pensar no limiar entre instalação de arte e design de exposição. Para Mendonça, é interesse do estúdio trabalhar exatamente nesse limite além disso, com o projeto, o arquiteto viu a oportunidade de provocar a arquitetura do prédio original, o que para ele é sempre instigante.⁹² Mendonça menciona em entrevista a fala de uma criança ao ver a estrutura montada sobre o muro do museu: “antes aqui era um museu agora é um parque”. Essa visão de criança permite pensar no duplo papel desse dispositivo expográfico, cumprir a função de passagem ao mesmo tempo que oferece a experiência do brincar. O TransBorda é um display, embora não apresente o trabalho de artista, “é suporte para o corpo do espectador” (MENDONÇA, 2019, entrevista à autora).⁹³ No catálogo da mostra, o TransBorda está posicionado e descrito junto com outros trabalhos artísticos da exposição, indicando que sua característica inventiva o torna um trabalho de arte.

Um dado específico da exposição *Arte Democracia Utopia* ajuda a iluminar algumas diferenças entre design de exposição e instalação de arte. O mesmo estúdio fez a

⁹¹ O Estúdio Chão é um ateliê de projetos de arquitetura e cenografia dos arquitetos Adriano Carneiro de Mendonça e Antonio Pedro Coutinho.

⁹² Mendonça destaca que uma das ideias iniciais era a colocação de escadas que dessem acesso da calçada do palacete às janelas no andar da exposição.

⁹³ Entrevista realizada com Adriano Carneiro de Mendonça por telefone no dia 25 de março de 2019.

especialização das obras nas galerias do museu. De acordo com site do Estúdio Chão, o projeto expográfico tomou como partido três estratégias. A primeira tem relação com a visão total da mostra: o salão da exposição deveria ser aberto de modo a fazer com que o conjunto dos trabalhos expostos pudesse ser visto de vários ângulos e pudessem ser feitas aproximações conceituais e formais entre eles. A segunda se direciona à diluição das fronteiras entre o espaço da rua e o espaço da galeria, por meio da abertura das janelas originais do prédio – normalmente, essas janelas ficam fechadas e emparedadas, não aparecendo na galeria –, permitindo “a passagem do tempo pela entrada da luz do dia e recortes da paisagem lá fora” (MENDONÇA; COUTINHO, 2019). E a terceira diz respeito aos projetos de suporte das obras – os displays – que empregam materiais simples como a madeira compensada em estado cru “buscando eliminar das poucas peças de mobiliário e expositores qualquer pretensão de desenho ou mesmo da suposta *neutralidade* de base branca” (MENDONÇA; COUTINHO, 2019, grifo do autor). O processo de criação do design de exposição caminhou junto com a curadoria e priorizou a produção artística.

Moacir dos Anjos destacou em entrevista outras soluções do design de exposição que cabem ser explicitadas aqui. Segundo o curador, a equipe de design ajudou materializar trabalhos que não foram concebidos para serem expostos. Foi criado um mobiliário para posicionar o registro fotográfico do trabalho do artista Rafael Escobar que foi realizado na área externa do museu; uma adaptação foi feita para o trabalho da artista Rosangela Renó que originalmente fazia parte da exposição *Rio Utópico*⁹⁴ e foi exposto no MAR por meio de um painel fotográfico e mobiliário criado pelos designers (Figuras 52 e 53).

⁹⁴ A mostra *Rio Utópico*, realizada no IMS-RJ, foi composta de um grande mapa da cidade ampliado no chão da sala, com grupos de fotografias de cada comunidade reunidos nas paredes. No MAR, o painel foi feito em formato menor e colocado junto a uma mesa com cadernos explicativos do projeto da artista, onde foi posicionado o mapa.

FIGURA 52 – Trabalho do artista Raphael Escobar *Pernoite* (2018) nos arredores do museu e a adaptação do trabalho na mostra *Arte Democracia Utopia* (2019)



FONTE: Raphael Escobar.

FIGURA 53 – (a) Vista da exposição Rio Utópico no IMS (2017); (b) adaptação do trabalho na mostra *Arte Democracia Utopia* (2019)



53.a

53.b

FONTE: arquivo pessoal.

A expografia se fez notar pela liberdade criada para o espectador em percorrer o salão e fazer as conexões entre os trabalhos, muitos dos quais pediam a participação do público. O

trabalho da artista Rivane Neuenschwander, *Repente* (2018), só ganhava forma a partir dessa participação. Constituía-se de um quadro de feltro verde que foi sendo preenchido por etiquetas de tecido com palavras bordadas – como gênero, petróleo, hipocrisia e corpo – que a artista coletou em manifestações de rua. O visitante era convidado a selecionar essas etiquetas para fixá-las no quadro (Figura 54).

FIGURA 54 – Visitantes selecionando etiquetas para compor o painel. Trabalho da artista Rivane Neuenschwander (2018)



FONTE: arquivo pessoal.

Se, por um lado, o *display* TransBorda é visível, confrontando a arquitetura do museu e dialogando diretamente com o visitante, por outro, a expografia interna da exposição traz a produção artística para o primeiro plano, fazendo do design um meio que se faz sentir pela sua potência de ampliar o espaço e provocar inter-relações que de outra maneira poderia não ser percebida. Outro paralelo que emerge do design de exposição interno e externo do museu tem relação com a participação do espectador. Enquanto no interior do museu a participação deste foi ativada pelos trabalhos de artistas, no exterior essa participação aconteceu inteiramente por meio da expografia: uma série de apresentações, performances e workshops (realizados por alguns artistas e coletivos da exposição), palestras e manifestações usaram a arquibancada projetada nos pilotis do museu. No espaço interno da exposição, essa participação aconteceu por meio de alguns trabalhos como *Almofadas Pedagógicas* do

coletivo Traplev em parceria com o artista Daniel Acosta, que desenhou o mobiliário (Figura 55).

FIGURA 55 – Mobiliário do trabalho Almofadas Pedagógicas na sala de exposição do Museu de Arte do Rio como parte da mostra *Arte Democracia Utopia*, 2018



FONTE: arquivo pessoal.

No texto do catálogo da mostra, a diretora executiva Eleonora Santa Rosa destaca que a exposição *Arte Democracia Utopia* dá prosseguimento à linha de trabalho da instituição. Rosa afirma que o MAR é um local de “questionamentos, de educação, de opinião, de sensibilização [...] do desenvolvimento da cidadania, lugar de celebração e realização da utopia” (ROSA, 2018, p. 12). Pelas palavras da diretora e pelas mostras montadas anteriormente,⁹⁵ e sobretudo pela forma como acolheu e também propôs trabalhos para a exposição *Arte Democracia Utopia*, o MAR parece acreditar que o entrelaçamento do design de exposição com curadoria pode expressar o posicionamento do museu: interpretar o momento presente por meio do engajamento do público com a arte.

⁹⁵ Na exposição *Dentro*, parte do programa Sala de Encontro, muitos trabalhos de artistas – como Cildo Meireles e Waltércio Caldas – foram adaptados com a criação de displays e mobiliários criados especialmente para a mostra. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/antiores?exp=4595>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

4.5 Design de exposição como ferramenta museal

O último exemplo de design expositivo e projeto curatorial será analisado na exposição do Van Abbemuseum localizado na pequena cidade de Eindhoven, na Holanda. É apontado por Claire Bishop (2014), Peter Samis e Mimi Michaelson (2017) como um dos museus que vem dialogando com seu público por meio de ações experimentais que buscam desafiar o cânone moderno. Seu diretor, Charles Esche, se debruça nas práticas da arte contemporânea como base para a criação de programas dentro do museu. Implícita nesta prática está a participação do espectador, as sobreposições de tempo usada no modo de apresentação das obras e a voz crítica dos profissionais envolvidos em uma mostra de arte.

Uma das mostras em exibição no Van Abbe, intitulada *The Way Beyond Art*, participa do programa de exposições e projetos que usam parte dos trabalhos que constituem a coleção do museu. De acordo com o site da instituição, o conceito da mostra se baseia em três palavras-chave: Nação, Lar e Trabalho. Os curadores, Christiane Berndes, Charles Esche e Steven ten Thije, entenderam que esses temas fazem parte do cotidiano das pessoas e são relevantes para discussões locais e globais, além de serem as temáticas de várias produções artísticas que formam a coleção do museu. É destacado pelos curadores que o nome da exposição faz referência ao livro de Alexander Dorner, de 1947, no qual o autor apresenta as mudanças ocorridas no mundo naquele período, mudanças que não são expressas somente na arte e na ciência, mas que, na verdade, constituem a base para elas. Para Dorner, a arte não é um espelho que reflete essas questões, mas um mecanismo que incentiva a mudança (BERNDES; ESCHE; THIJE, 2018).

Na exposição, os trabalhos e a expografia, em sentido muito próximo aos conceitos de Dorner, buscaram desafiar os protocolos de museus – os princípios do cubo branco e também o privilégio do olhar, “assim como o privilégio da posição do espectador”⁹⁶ (ALTAY, 2017, vídeo). Os significados das palavras Nação, Lar e Trabalho guiaram a seleção das obras, a divisão da exposição e também o trabalho de pesquisa dos designers Can e Asli Altay. Entende-se, portanto, que a mostra se constituiu das sobreposições e entrelaçamentos entre arte, curadoria e design de exposição.

Ao subir para o 2º andar do museu, onde está localizada a exposição, observa-se antes da entrada na primeira sala o trabalho do artista Nathan Coley, *A Place Beyond Believe* [Um lugar além da crença]. Os letreiros em neon estão fixados nas estruturas de metal ocupando a

⁹⁶ Trecho da fala do designer Can Altay em vídeo publicado no site do Museu Van Abbe.

maior parte da parede onde estão posicionados. Mais a frente, já dentro da sala, encontra-se a informação sobre o trabalho não em uma etiqueta, como seria o costume, mas impressa em papel no formato A4, apoiada em uma parte da estrutura, a mesma que serve de suporte para outras obras e que percorre toda a sala de exposição (Figura 56). Esse espaço para informações sobre as obras é flexível, permitindo que novos textos sejam inseridos.

FIGURA 56 – Estrutura da sala da sala da exposição *The Way Beyond Art* (2019) com suporte para informação sobre a obra



FONTE: arquivo pessoal.

Trata-se de uma estrutura que lembra muito o sistema L e T de Kiesler, tendo sido usada na exposição como parte do programa interativo do museu que busca conectar-se aos espectadores como usuários. Nessa grid, há espaço não só para os quadros em exposição, mas também para outros que poderiam ser trocados pela equipe técnica do museu e também pelo visitante (Figura 57).

FIGURA 57 – Estrutura da sala da sala da exposição
The Way Beyond Art (2018-21)



FONTE: arquivo pessoal.

Nessa primeira sala, já seria possível perceber tratar-se de uma exposição na qual as obras e a estrutura construída estariam ali para oferecer igualmente a mesma coisa: a possibilidade de andar pela exposição lendo, tocando, escolhendo caminhos e expressando opiniões.

Na sala seguinte, encontra-se uma espécie de torre, na verdade, uma escada embutida em uma estrutura de madeira que também serve como suporte para trabalhos – nesse caso, cartazes do coletivo de artistas eslovenos IRWIN. Ao subir, o espectador tem uma visão panorâmica da sala (Figura 58). Aqui, lembramo-nos das plataformas e rampas que Gropius projetou para algumas exposições como a *Building Workers' Unions*, em 1931, com o objetivo de criar para o espectador a visão total do espaço e também dos trabalhos.

FIGURA 58 – Vista de uma das salas da exposição *The Way Beyond Art* no Van Abbe Museum

FONTE: Mouse Magazine.⁹⁷

Além dessa visão geral da sala, poderia ser vista, bem à frente, uma tenda onde estavam posicionados vídeos em monitores apoiados no chão. O espectador poderia sentar-se em uma peça de tapeçaria que recobria toda a extensão da tenda trata-se um trabalho do artista Bas van Beek baseado nas tapeçarias da artista bauhausiana Benita Koch-Otte. Foi interessante notar que muitos visitantes não entravam na tenda entendendo ser proibido pisar no tapete. Essa observação nos fez perceber também a liberdade criada no espaço expositivo, pois não havia indicações da curadoria quanto ao que era permitido ou não fazer.

Na última sala, as sobreposições entre arte, design e curadoria ficam mais visíveis quando se observa a instalação de Then Peterman, *Civilian Defense* (2007). Nesse ambiente, o espectador se depara com sacos de areia dispostos em círculo (formando também uma espécie de *bunker*) que se configuram como assentos no centro da sala e convidam o público a sentar e relaxar ao final da exposição. Os sacos coloridos lembram estampas domésticas e o comércio de tecidos de feiras e lojas populares de países árabes. Ao redor da instalação de Peterman, encontram-se *banners* suspensos com frases, tais como: “uma identidade gay cria uma arte gay?” ou, “qual é a função da arte do museu do século XXI?”. Ao seguir para a sala do educativo da exposição (de fato a última sala deste andar), entende-se que aqueles *banners*

⁹⁷ Disponível em: <<http://moussemagazine.it/making-modern-art-way-beyond-art-van-abbemuseum-eindhoven-2017/>>. Acesso em: 1º mai. 2019.

foram produzidos naquele local durante encontros e workshops com materiais que estão ali dispostos para novos usos (Figura 59).

FIGURA 59 – (a) Instalação de Then Peterman, *Civilian Defense* (2007) com banners feitos por visitantes na exposição *The Way Beyond Art* no Van Abbe Museum; (b) Produção de um dos banners na sala do educativo do Van Abbemuseum



59.a

59.b

FONTE: (a) Middelheimmuseum (Peter Cox).⁹⁸ (b) arquivo pessoal.

Os designers, Asli e Can Altay, comentando o processo de criação do projeto, mencionam que todo o material produzido pelas pessoas que participaram desses encontros é colocado de volta na exposição – não só nos *banners* aos quais nos referimos, mas também no sistema de grids onde estão posicionadas as obras da primeira sala. Ali podem ser inseridos trabalhos feitos em oficinas e workshops, novas etiquetas com informações das obras e mensagens que tenham alguma relação com o museu ou com o artista (Figura 60).

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.middelheimpromotors.be/>>. Acesso em : 5 mai. 2019.

FIGURA 60 – Postais feitos por participantes de workshops e oficinas na primeira sala da exposição *The Way Beyond Art* no Van Abbe Museum



FONTE: arquivo pessoal.

Nota-se, em toda a mostra, o protagonismo do design de exposições e da curadoria para dar sentido ao tema da mostra e fazer do espectador um participante ativo, capaz de criar outras visões e formas dentro do tema, no interior da exposição. De acordo com a apresentação que Can e Asli Altay (2017) fizeram para o museu e que foi registrada em vídeo, desde o início, no processo de criação da exposição, o objetivo foi criar “ferramentas” mais que suportes para obras ou *backdrops*. Para iniciar o processo, os designers entenderam que os expositores deveriam apresentar as obras da coleção e, ao mesmo tempo, encorajar os usuários a expressar seus pensamentos sobre o que ali está. Os designers pensaram em um conjunto de ações para os usuários do museu que poderiam ser incorporadas no ambiente a fim de criar um contraponto ao modelo de cubo branco. Nesse conjunto de ações imaginadas – “conectar, juntar, trocar, negociar, socializar, comer, beber, se perder, escalar, descansar, exercitar, contemplar, aprender, documentar, fixar, arquivar” – algumas foram incorporadas nas decisões de design.

Can Altay comenta que as bases para a construção dos displays da exposição foram as tipologias arquitetônicas de culturas islâmicas e japonesas que, embora menos referenciadas, também fazem parte da construção do modernismo ocidental. Outras fontes para a concepção do design expositivo foram os trabalhos de Lina Bo Bardi, Kiesler e El Lissitzky (ALTAY, 2017, vídeo).

A menção a esses nomes pode estar relacionada a um projeto do museu datado de 2007 que pretendia fazer uma “coleção de coleções” ou ser um “museu de museus”. Tratava-se de pesquisar alguns projetos de design de exposição para apresentar ao público a história de alguns “displays ideológicos” e “arquétipos e modelos de exibição” (BISHOP, 2014, p. 30). Esse projeto consistiu em remontar alguns displays emblemáticos, entre os quais a Sala do Nosso Tempo de Alexander Dorner (2009), os Cavaletes de Cristal de Lina Bo Bardi (2010), a Sala Abstrata de El Lissitzky (2008), entre outras. Com essas remontagens e a partir do que foi direcionado aos designers, entende-se o desejo do museu em se “desmodernizar”, ou seja, em se afastar de qualquer modelo fixo ou preestabelecido, alterando o cânone museológico. Por outro lado, constata-se que as soluções do design mostram uma compreensão do espaço do museu, seus limites e possibilidades, e o uso dos displays como ferramenta na geração de sentido da exposição.

Identificamos na mostra *The Way Beyond Art* do Van Abbe Museum, um fluxo de comunicação constante entre curadoria, design, arte e espectador por meio de sobreposições de informações no espaço expositivo. Poderíamos, talvez, pensar que o tema da exposição foi constantemente sugerido pelos trabalhos em exposição, pelos caminhos possíveis delineados para o espectador, pela espacialização das obras em conjunto com as estruturas e displays, e pelo próprio visitante, o qual foi instigado, ao longo de todo o percurso, com a possibilidade de escolher e selecionar quadros, deixar mensagens e criar seu próprio caminho durante a exposição.

Nota-se que todos os mecanismos de interação com o espectador se deram por meio do design. As estruturas de suporte para as obras foram assumidas como ferramentas capazes de criar narrativas – a torre, a tenda, o *bunker* e até mesmo a grid que mantém as obras – que expressam o tema da mostra.

4.6 Projetos em diálogo

Os exemplos que acabamos de citar buscam aproximar arte e espectador e, portanto, se inscrevem na lógica do discurso da arte contemporânea de aproximação entre arte e vida. Entendemos a expografia como um meio de aproximar o museu de seu público, de torná-lo parte da vida das pessoas.

Foi colocado no início desse capítulo que nenhum dos displays de design de exposição conseguiu ser tão paradigmático quanto o cubo branco da galeria moderna. Essa dificuldade em ver projetos de design como modelos paradigmáticos tem relação direta com a noção do tempo contemporâneo, ou seja, vem da própria necessidade de se precisar o que é o contemporâneo. Autores como Giorgio Agamben e Néstor Canclini são referências seminais para definir o termo e para este trabalho há algumas passagens que ajudam a refletir sobre a imprecisão de um discurso hegemônico também no que diz respeito aos projetos em design de exposição.

De acordo com Agamben (2009), contemporâneo é aquele que percebe e apreende seu tempo pelo deslocamento e pelo anacronismo. Para compreender o contemporâneo, segundo o autor, é preciso deslocar-se no tempo histórico, a fim de entender o que ocorre no hoje, e também para poder observar o que não está de acordo com a época, de forma a perceber e refletir mais cuidadosamente sobre o momento atual.

E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de não apenas manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEN, 2009, p. 65).

O contemporâneo, para o autor, nos escapa continuamente, e é a partir de um afastamento em relação ao próprio tempo que reside a possibilidade de compreender o que é ser contemporâneo. No museu se encontra a possibilidade de afastamento do próprio tempo e talvez pudéssemos pensar que os mecanismos de mediação ali existentes nos possibilitam reatualizar, ou repensar, os registros do passado no presente.

Canclini (2012) nos fala de uma sociedade que chega ao século XXI sem paradigmas de desenvolvimento que possam dar conta de explicá-la. Apenas “relatos dispersos e fragmentados”. Uma “sociedade sem relato”. Sobre essa afirmação Canclini argumenta que hoje

[...] não há mais um relato hegemônico que articule as diferentes nações. As grandes referências de outras épocas foram perdidas. As religiões, as ideias políticas continuam existindo, mas sem a força de outras épocas, tornam-se relatos mais questionados do que seguidos (CANCLINI, 2012, p. 118).

De acordo com o autor, a diversidade de relatos marca a sociedade contemporânea. Se, por um lado, essa diversidade põe fim às hierarquias do modernismo, por outro, a excessiva “celebração do fragmento” fez com que o pós-modernismo não tivesse uma teoria consistente. Para a reflexão que interessa agora, é possível entender que a impossibilidade de criar projetos pautados em regras fixas dentro do museu ou em outras instituições se dá pelas particularidades de cada instituição museológica, sua coleção, seu local, o momento que se vive.

Nesta tese, entendemos que a noção de contemporâneo cria para o campo do design de exposição uma possibilidade de pensar o projeto que leva em conta múltiplas temporalidades. Tratando-se de instituições museológicas e de seus acervos históricos, há sempre a possibilidade de abordar no presente um tempo histórico passado. Falar desta envergadura de tempo que o museu proporciona reitera a relação com a reflexão de Didi-Huberman (2003) sobre “estar diante de uma imagem”, que pode indicar um ponto de partida para a criação de projetos para museu ou galeria considerando a sobreposição de tempos. Seguindo com Didi-Huberman, é o método anacrônico que abriria uma série de possibilidades de *ver* nas imagens algo que a história da arte, sob uma perspectiva convencional, não permite. É justamente com a intenção de promover a abertura de leituras, analogias e relações que o projeto de design ou de curadoria pode fazer uso de dispositivos – elementos cenográficos, tecnologia digital, programa educativo – e, a partir deles, ou com eles, assegurar ao trabalho artístico a rica interpretação de obras do passado no presente.

Para Bishop, as noções do contemporâneo podem ser vistas em duas interpretações diferentes para posicionar museus de arte: o presentismo – tomar o momento atual como horizonte e destino do nosso pensamento; e o contemporâneo entendido como método dialético e como projeto politizado, considerando-o como uma forma de abordagem da obra de arte. Na primeira interpretação, estariam inseridos os museus que surgiram após a crítica institucional dos anos 1960 e 1970 – e aqui se destaca o surgimento dos centros e institutos culturais.

De acordo com Milanesi (1990) e Wisnik (2014), a disseminação de centros culturais se deu a partir da década de 1970, com a construção do Centro Cultural George Pompidou, o Beaubourg, em Paris. Sua construção “gera muita discussão, e inaugura um novo momento

na história da arquitetura, no que diz respeito à relação do museu com o espaço urbano e ao papel do museu na sociedade” (WISNIK, 2014, s.p). Com sua estrutura aparente deixando a mostra tubos de ar-condicionado e escadas rolante, ele será muito distinto daquele museu entendido como templo da cultura burguesa e mais familiar para as pessoas daquela região. Propício para atividades diversas como cinema, teatro, leitura, música e exposições, o Beaubourg inaugura a visita em massa a um museu de arte – “em muitos casos, não tão motivada pela arte, mas pela experiência de andar na escada rolante de vidro, que era uma situação nova” (WISNIK, 2014, s.p).

Por meio da leitura de Foster (2015), entendemos que a arquitetura de museus contribuiu para o que pode ser entendido como o museu voltado para o entretenimento e inscrito numa economia cultural de atração de negócios e promoção das cidades. De um programa de arte ampliado junto a uma arquitetura icônica emerge o que Sperling (2005) denomina “museus performáticos” – aqueles que têm em seu interior a planta livre e no exterior uma forma comunicante⁹⁹ ou, voltando às palavras de Foster, museus que acabam competindo com a própria produção artística. Embora tais museus, por sua vez, tenham contribuído para a democratização das artes, provocando uma verdadeira, e positiva, mudança de perfil do público, é frequente a crítica que aponta para o outro lado dessa configuração de museus na qual se inscrevem os centros culturais:

A massificação da cultura, a operação da cultura segundo uma lógica econômica, ligada ao turismo, como o grande motor da economia pós-industrial, tem feito da arte, que antes representava privilégio e distinção de classe, algo que está próximo da banalização (WISNIK, 2014, s.p).

Essa parece ser a questão que não só os centros culturais e a arquitetura de museus inauguram. Além disso, não se pode deixar de mencionar que os curadores independentes, e também os designers de exposição – e em sua esteira, a cenografia e as tecnologias digitais – contribuem para o aumento das exposições-espetáculo (ou exposições *blockbusters*) voltadas para o público de massa. Em outras palavras, exposições que fazem parte do processo de espetacularização e mercantilização da cultura.

⁹⁹ A planta livre e a forma comunicante são igualmente performáticas; a primeira permite a rápida instalação de meios e interfaces comunicacionais (arquitetura de interiores, mobiliário, programação visual, equipamentos e computadores) necessários à funcionalização eficaz do espaço; a segunda, transformada em veículo e registro das últimas conquistas técnicas, tem a função eficaz de índice de desenvolvimento e progresso. *A planta livre é o vazio relacional* a ser preenchido pelos aparatos técnicos de interface comunicacional. A forma comunicante é o marco urbano (SPERLING, 2005).

A heterogeneidade de público demanda também outras mudanças nos programas de museus que pretendem dar uma voz crítica ao espectador e trabalhar de forma mais radical as temporalidades. Essa seria a segunda interpretação de Claire Bishop para posicionar os museus de arte. Neste modelo, os museus não focam no aumento do número de visitantes, mas buscam entender quem é o seu público frequentador e quem não é. Outro ponto levado em consideração por essas instituições diz respeito ao modo de apresentação dos trabalhos – com o intuito de destacar as características do tempo da obra no presente e suas relações com o passado e o futuro, configuram o espaço das salas de exposição em contraponto com o cubo branco, geralmente fazendo uso de vários recursos expográficos que incluem a curadoria e o design.

É esse caminho que muitas instituições nacionais e internacionais estão percorrendo. Mila Chiovatto, coordenadora do núcleo educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando questionada sobre a importância de se abrir as portas dos museus e trabalhar com diversos públicos, afirma que:

O público tem o direito de manifestar-se em relação à cultura, questionar-se se achar ou não representado, questionar essa representação e ao mesmo tempo descobrir-se nesse processo. Se a gente pensar o museu como espaço aberto à manifestação de todos, a gente tem uma ferramenta de educação potente para repensar a sociedade e talvez melhorá-la (CHIOVATTO, 2011, vídeo).

Visando uma aproximação maior com o público, alguns museus instituem em seus programas atividades que se estendem para além das exposições de arte, criando cursos, palestras e workshops e, muitas vezes, se tornando um ponto de referência para pesquisadores. É o caso do Instituto Moreira Salles que possui o mais importante acervo de fotografia do século XIX no Brasil. E também do MAR que, desde sua (contraditória) inauguração, fundou a Escola do Olhar,¹⁰⁰ a qual, em suas várias atividades, se concentra em instruir e atualizar o docente de escolas públicas com os diversos cursos de formação para professores.

É dentro de uma configuração como essa que Bishop observa o surgimento de museus que apresentam maior engajamento histórico e político com seu tempo, e ainda, são aqueles que conseguiram, na passagem dos anos 1990, se desvencilhar da ideia do grande projeto arquitetônico em detrimento do seu conteúdo. É na articulação dessa interpretação que talvez possamos pensar que exista um certo modelo de museu a ser seguido. As instituições

¹⁰⁰ Cristina Laranja (2011) se perguntava, em artigo publicado antes da inauguração do MAR, se o museu, e principalmente a Escola do Olhar, abriria espaço para aportar a diversidade cultural da região portuária e os processos contraditórios que implantaram o museu.

culturais que se alinham com o pensamento contemporâneo – no sentido de articular passado e presente – podem propor uma releitura dinâmica da história que põe em primeiro plano algo que de outra maneira não seria possível ver. Nosso entendimento é que essas instituições podem fazer isso a partir da articulação do design de exposição com a curadoria.

Buscamos apresentar aqui algumas práticas do design expositivo atreladas ao projeto de curadoria e ao trabalho de arte em exibição. Ao fazermos isso, compreendemos que a montagem de uma exposição pode revelar a maneira pela qual uma instituição entende a rede de profissionais envolvida na apresentação da arte para o público.

Os projetos explicitados neste capítulo consideraram o espaço do museu ou da galeria como determinante para a criação de formas que estariam mediando a experiência do espectador com a arte. Essa mediação feita pelo design ou pela curadoria pareceu estar mais direcionada ao espectador preparado para apresentar argumentos e posições, para ler ou contestar, e menos interessado em uma contemplação aurática das obras. Isso, como procuramos mostrar, foi impulsionado ora por meio da arte, ora pelo design de exposição ou pela curadoria.

Poderíamos questionar se haveria lugar para o espectador contemplativo, aquele que, como Proust, somente pelo ato de olhar sentiria a “alegria inebriante” que só a obra de arte no museu poderia proporcionar. Concordamos com Hal Foster quando indica que “os espectadores não são tão passivos que precisam ser ativados, e as obras de arte não são tão mortas que precisam ser animadas” (FOSTER, 2015b, p. 25-26). Entendemos que ativação e passividade são ações que coexistem no espaço do museu e da galeria e não podem ser determinadas por nenhum dispositivo de mediação. Quando bem conduzida, a mediação no espaço da arte pode entreter, questionar, surpreender e, quem sabe, dar sentido ao período atual de modo coletivo. Melhor seria pensar que juntos, artista, curador e designer, constituem os vetores que, quando interligados, contribuem para a formação de sentido no espaço expositivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos apontar, ao longo desta tese, como o espaço de exposição se transformou por meio da arte, da curadoria e do design de exposição. O caminho aqui demarcado indica que as sobreposições dessas atividades não cessam de criar experiências ao conectar o espectador com o trabalho do artista. Os dispositivos de mediação apresentados na arte que buscavam a mobilidade do espectador estavam se opondo inicialmente ao modelo proposto pelos salões, de paredes cobertas por quadros para um ambiente mais limpo, sem ornamentos e com organização linear dos quadros. Mais tarde, artistas, curadores e designers começaram a focar na utilidade e mobilidade do espectador criando displays e um espaço expositivo em contraposição ao cubo branco. Emerge desse contexto dois modelos de espetatorialidade: uma ligada ao olhar do espectador sobre a obra, um modo contemplativo; a outra, relacionada ao espectador ativo inserido no mundo do entretenimento. Walter Benjamin ([1936] 1985) indicava, na primeira metade do século XX, os sentidos fornecidos ao espectador de cinema e de exposições de arte como recepção tátil e recepção ótica ou, distração e recolhimento. Esses dois sentidos, segundo Benjamin, experimentados diante de uma imagem são entendidos como estética.

Propomos pensar, nesta conclusão, que os artistas, curadores e designers estetizam o espaço da arte explorando os sentidos óticos e táteis do espectador e com isso podem determinar momentos de atenção e distração. Essa reflexão se aplica a algumas práticas em museus e galerias de arte que aqui analisamos. Buscamos mostrar que é possível estetizar o espaço e atuar dentro dele criando um horizonte para o artista e para o público, contando a história de uma outra maneira.

A exposição do Van Abbemuseum elabora, no espaço do museu, uma narrativa a partir de sua coleção, que se destaca do que é globalmente encontrado em exposições de longa duração. O MAR propõe apresentar, no mesmo espaço, os grupos minoritários que fazem parte da temática dos trabalhos dos artistas. O CCBB-RJ, a partir de exposições de artistas consagrados e reconhecidos historicamente, se debruça na criação de aparatos tecnológicos que têm o objetivo de ampliar o público, mas que se baseiam e se desenvolvem a partir do trabalho do artista. O IMS, na instalação da artista Sofia Borges ampliou o significado da obra por meio de seu suporte expositivo.

A perspectiva do design de exposição é destacada em meio às ações da curadoria e da produção artística. De fato, as análises das visitas às exposições foram feitas buscando elevar a atividade do designer. O motivo que levou a esse tipo de análise foi a percepção, ao longo

deste trabalho, de que o design de exposições, como estudo teórico, apresenta uma defasagem em comparação com estudos da curadoria e da arte moderna. Sendo assim, cabe aqui destacar alguns pontos que emergem como campos de possibilidades para o design de exposição.

O primeiro tem relação com a apresentação de trabalhos que estão sendo expostos pela primeira vez ou que foram comissionados pelo curador ou pela instituição. Nesses projetos, o designer tem a oportunidade de compartilhar com o curador o significado da obra no display que será criado. Foi o caso do trabalho de Sofia Borges para o IMS, no qual o modo de pendurar os painéis foi uma proposta da equipe de designers e do curador. E também do display TransBorda criado para o MAR na ocasião da exposição *Arte Democracia Utopia*.

O segundo campo de ampliação do design de exposição se encontra na apresentação de trabalhos artísticos que não foram feitos para serem expostos. Nesses casos, cabe observar a crescente produção artística feita por coletivos que não usam o espaço do museu para expor, inclusive o recusam. Certamente, esses artistas têm seus antecedentes históricos na *Land Art*, *performance* e arte-postal, proposições artísticas que objetivavam a criação de espaços alternativos aos museus e galerias. Contudo, curadores como Moacir dos Anjos podem ver nesses trabalhos a potência da temática da exposição e desejar adaptá-los para o espaço do museu. Foi assim com o trabalho de Rafael Escobar na exposição do MAR, citado no capítulo anterior. A proposta do artista, com o trabalho *Pernoite*, 2019, é questionar as narrativas hegemônicas propondo objetos e ações do cotidiano urbano. O trabalho constituiu-se de abrigos (toldos de cores diferentes) posicionados nas ruas próximas do museu e foram inseridos na exposição por meio da criação de mobiliário específico e registro fotográfico para exibição da proposta.

O terceiro campo, dentro do qual notamos que o design expositivo pode ser explorado, é observado nas possibilidades de inserir dispositivos tecnológicos no espaço da arte. Nesta última proposta de atuação do design, duas possibilidades podem ser elencadas. A primeira, trata-se da tecnologia digital que é levada para dentro dos museus pelos visitantes – o uso de celulares com câmeras é incentivado pela instituição com a criação de displays e salas que exploram o uso dessa tecnologia. Destaca-se, aqui, a estrutura criada para a exposição das obras de Pablo Picasso no CCBB-RJ, intitulada Labirinto dos Espelhos, também analisada no capítulo quatro. Podemos citar ainda a exposição Mondrian e o Movimento *De Stijl*, no mesmo local, mencionada no capítulo dois, em que, no ambiente de exposição, havia um aparato projetado para encaixe do celular permitindo ao visitante fotografar a si mesmo como se estivesse dentro de um quadro do artista.

Dentro da análise de dispositivos tecnológicos no espaço da arte, há também os espaços imersivos, que seriam instalações compostas por uma série de dispositivos sensíveis ao toque e/ou audiovisuais que podem fazer parte ou não da exposição temporária. Entendemos que, nesses casos, existe a possibilidade de a equipe de designers propor um trabalho autoral, testando possibilidades de interação do público, criando e projetando artefatos exclusivos para o local.

A criação de uma instalação ou de displays baseados em tecnologia digital e multimídia põe em prática o conhecimento de áreas como mídias digitais e design de interação. Com a metodologia baseada no design centrado no usuário, ou melhor, design centrado na experiência do ser humano (KRIPPENDORFF, 2000), os estudos da área revelam objetivos de museus e galerias do Brasil e mundo a fora – criar experiências a cada visita ao museu por meio de artefatos que envolvem a compreensão e participação do espectador. É por essa via que muitos projetos de design de interação podem ser aplicados aos ambientes expositivos de museus.

Apresentamos algumas possibilidades de exibição do trabalho artístico que sugerem caminhos para o design de exposição. Enfatizamos, com isso, as formas de mediação no espaço da arte. Retomando Benjamin ([1936] 1985), sabemos que mediação no espaço expositivo indica a diminuição das distâncias entre espectador e obra, e é justamente essa distância que, de acordo com o autor, constrói a aura do objeto artístico. Demonstramos, neste trabalho, as possibilidades de mediação entre arte e público no espaço expositivo criadas por artistas, curadores e designers. Todos, em seu tempo, buscaram um confronto com a estabilidade das coisas, com as formas tradicionais de expor, ou atuaram dentro de uma instabilidade instaurada, ou seja, o museu sendo entendido como local de produção de significado baseado na experiência do espectador. O museu como este local é o legado desse processo de mediação iniciado na primeira metade do século XX. Embora em algumas exposições esse museu não apresente características didáticas ou baseadas na História da Arte, não abandona o discurso do artista ou o conteúdo da obra, mas aponta para uma conexão da produção de significado situada e incorporada no espectador.

O tema inicial desta tese partiu da observação de jovens no ambiente museológico acessando um aplicativo do museu. O interesse por exposições e projetos de instituições de arte que se baseiam em tecnologia digital ou na interatividade entre arte e público continua, principalmente porque questões voltadas para o espectador de hoje – usuário das redes sociais, produtor e propagador de imagens – ainda estão sendo formuladas.

É válido pensar que o design, em suas várias especialidades principalmente aquelas relacionadas ao desenvolvimento de interfaces digitais, tem muito a contribuir para a mediação desse novo espectador-usuário no ambiente expositivo. De antemão podemos entender que o visitante atual parece aprovar as várias iniciativas dos museus, pois já observamos o uso de celular e câmeras digitais em museus, as telas *touchscreen* e os equipamentos audiovisuais para a contemplação e interação com arte. Se por um lado, observamos a crítica que indica o esvaziamento da história pela banalização da imagem, por outro, observamos que as tecnologias digitais também ampliam o arco de atuação do designer, do curador e do artista. Parece ser mais válido refletir sobre a mediação entre arte, tecnologia e espectador, no espaço do museu, quando se pode começar afirmando que esta não é, como vimos, uma relação sem precedentes e, quando usadas a partir de um projeto que reúne design e curadoria, conectados com a arte, podem indicar caminhos de reflexão e conhecimento para o público.

Notar o espectador no espaço expositivo e fazer dele não só participante, mas um protagonista foi o caminho de muitos artistas, curadores e designers. No entanto, é interessante notar que, em alguns livros de história da arte ou de design de exposições, o ambiente expositivo é representado por uma fotografia *sem pessoas*. O espaço parece reinar com suas paredes iluminadas e os trabalhos em exposição, esse foi o ideal da galeria de arte moderna relatado por Brian O’Doherty nas décadas de 1970 e 1980 –

O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como manequins cinestésicos para estudo futuro. Esse paradoxo cartesiano é reforçado por um dos ícones da nossa cultura visual: a foto da exposição, *sans* [sem] pessoas. Nele, enfim se elimina o espectador, a própria pessoa. Você está lá sem estar lá – um dos maiores préstimos concedidos à arte por sua antiga adversária, a fotografia (O’DOHERTY, 2002, p. 5).

Apresentamos neste trabalho modelos expositivos que, ao longo do século XX e início do século XXI, pediam, ou melhor, requeriam a presença do espectador. Durante a pesquisa, percebendo esse caminho no qual o visitante tem seu papel, registramos imagens de *pessoas no museu* desde o início da pesquisa, em 2015.¹⁰¹ Olhando em retrospectiva, as fotos no ambiente expositivo atual representam mais que uma contraposição à indicação de

¹⁰¹ Essas imagens não poderiam constar aqui como anexo, tampouco como figuras ilustrativas da tese, razão pela qual desenvolvi uma espécie de “trabalho satélite”, um livreto que intitulei *Pessoas no Museu*. As imagens encontram-se agrupadas no Instagram por meio da hashtag *#pessoasnomuseu*. São fotografias feitas nas exposições que visitei e nas quais dirigi o olhar não só para os trabalhos de artistas, mas também para as pessoas que lá estavam. Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/pessoasnomuseu/>>.

O'Doherty. Essas imagens demonstram que, em meio aos diversos dispositivos de mediação, e apesar das críticas, tais como “não se fazem mais espectadores como antigamente”, existe um caminho a ser analisado e talvez a tecnologia digital no espaço de exposição indique uma possibilidade atual para o encontro com a arte.

A história do espaço expositivo prenunciava outras formas de ver trabalhos de arte que rompiam com os pressupostos da autonomia da visão introduzindo o corpo do espectador no conjunto de formas de ver a arte. O arrastar de quadros, a possibilidade de movê-los, ou ainda, a possibilidade de vê-los de outros ângulos, indicam que a tecnologia levada para dentro dos museus por jovens alunos é uma outra possibilidade de tocar imagens e uma das possibilidades de fruição para o espectador. São experiências de outra ordem, que reconfiguram as relações do olhar e da percepção presentes em museus e galerias e indicam temas para serem refletidos em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Museu Valery Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-185.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALTUSHULER, Bruce. *The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*. New York: Abrams, 1994.
- ARAÚJO, Carlos. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 31-54. 2012.
- BARDI, Lina Bo. Curriculum literário. In: *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. Escrituras de la luz. In: MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografía*. Trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BARTHELMES, Christian; OUDSTEN, Frank. *Scenography: making spaces talk – Projects 2002/2010*, Atelier Brückner. Ludwigsburg, Alemanha: Avedition, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. RUSKIN, John. *Paisagem Moderna*. Intr., trad. e notas Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BAYER, Herbert. Aspects of Design of Exhibitions and Museums. Curator. *The Museum Journal*, v. 4, n. 3, p. 257-288, 1961.
- _____. *Fundamentals of Exhibition Design*. New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- BECK, Martin. The exhibition and the display. Symposium, Kunstverein, Hamburg, 2009. In: *Exhibition*. Documents of contemporary art. Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2014.
- BEIGUELMAN, Giselle. Exposições viram cenários para “selfies”. *Jornal da USP*. Leila Kiyomura. Rádio USP, 2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/cada-vez-mais-exposicoes-viram-meros-cenarios-para-selfies/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas*. Vol. 3. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. London, England: The Pelknap Press of Harvard University Press, 2008.

BERNDES, Christiane; ESCHE, Charles; THIJE, Steven ten. *The way beyond art*, 2018. Vanabbemuseum.nl. Disponível em: <<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/the-way-beyond-art/>>. Acesso em: 1º mai. 2019.

BERTON, Aurelia; SCHWARZ, Ulrich; FREY, Claudia. *Designing exhibitions: a compendium for Architects, Designers and Museum Professionals*. Basileia: Birkhäu ser, 2006.

BIRKETT, Whitney B. *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. Dissertação (Mestrado em Arts in Museum Professions) - Seton Hall University, 2012. Disponível em: <<http://scholarship.shu.edu/theses/209>>. Acesso em: 1º mai. 2019

BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

_____. *Radical Museum*. Il. Dan Perjovschi. London: Koenig Books, 2014.

_____. What is a curator? *Idea arts + society*, n. #26, 2007. Disponível em: <<https://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>. Acesso em: 1º mai. 2019.

_____. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, dez. 2015.

BOIS, Yve-Alain. Entrevista com Rosalind Krauss. Trad. Leonardo Nones. *ARS*, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 29-54, 23 dez. 2018.

BUERGEL, Roger M. This Exhibition Is an Accusation: The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi. *Afterall - A Journal of Art, Context, and Enquiry*, n. 26, p. 51-57, Spring 2011.

BUCHANAN, Richard. Design Research and the New Learning. *Design Issues*, v. 17, n. 4, p. 3-23, Autumn 2001.

CARVALHO, Ananda. *Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

CANCLINI, Néstor. Não há um relato compartilhado que articule a nossa sociedade. Entrevista com Néstor Garcia Canclini por Pedro Hellín. *Matrizes*, São Paulo, ano 6, n. 1, p. 113-124, jul./dez. 2012.

CARNEIRO, Bia. Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra. In: *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Org. Paula Braga. *Revista do Fórum Permanente*, edição especial, 2013. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/administ/revista_ho/ho_bia_carneiro>. Acesso em: 19 jan. 2018.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaço de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

CLARKE, Alison J.; SHAPIRA, Elana. *Émigré Cultures in Design and Architecture*. New York: Bloomsbury Publishing. Edição do Kindle, 2017.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRIPPA, Elena et al. *Exhibition, Design, Participation: 'an exhibit' 1957 and Related Projects*. London: Afterall Books, 2016.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo, Martins, 2015.

CYPRIANO, Fabio. Volta dos cavaletes põe fim às gestões que arruinaram o Masp. *Fórum Permanente*. Dossiê Masp, 2015. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/dossie-masp/volta-dos-cavaletes-poe-fim-as-gestoes-que-arruinaram-o-masp>>. Acesso: 7 mar. 2019.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes. *Histórias das exposições. Casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2017.

CUNHA, Claudia dos Reis. Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos. *Vitruvius*, Resenhas Online, São Paulo, ano 5, n. 054.02, , jun. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.

DE OLIVEIRA, Olivia. Repasses. A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. *Vitruvius Arquitectos*, São Paulo, ano 6, n. 068.01, jan. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism. In: FARAGO, Claire; ZWIJNENBERG, Robert (ed.). *Compelling Visuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2015.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ESTÚDIO CHÃO. TransBorda. In: *Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto*. Catálogo. Curadoria Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. Catálogo de Exposição.

ERBER, Laura. *Precisamos falar sobre imagens*. Instituto Moreira Salles [Blog IMS], 2014.

FEINSTEIN, Laura. Do It: The Compendium by Hans Ulrich Obrist. *Dwell*. Disponível em: <<https://www.dwell.com/article/do-it-the-compendium-by-hans-ulrich-obrist-2f8e64fa>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

FILIPOVIC, Elena. The apparently marginal activities of Marcel Duchamp. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, 2103.

_____. A Museum that is not. *E-flux journal* #4, march 2009.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2015a.

_____. After the White Cube. *London Review of Books* [online], v. 37, n. 6, p. 25-26, 2015b. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 5. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

GROPIUS, Walter. Introduction. In: SCHLEMMER, Oskar; MOHOLY-NAGY, Laszlo; MOLNAR, Farkas. *The theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University, 1971.

_____. *Bauhaus: novarquitectura*. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.

GRUNENBERG, Christoph. *The Politics of Presentation: Museums, Galleries and Exhibitions in New York, 1929-1947*. London: University of London, 1994.

HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. Texto traduzido da edição francesa, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, [1991] 1998.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Trad. Maria Ângela Casselato. Bauru: Edusc, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. Ensaio de Diálogo. In: FUNDAÇÃO BIENAL SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais*. Vol. 3. Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 1998.

HARAN, Barnaby. Shaping the Mass Mind: Frederick Kiesler and the Psychology of Selling. In: CLARKE, Allison. *Émigré Cultures in Design and Architecture*. Bloomsbury Pub. Edição do Kindle, 2017.

HOFFMANN, Jens. *Curadoria de A a Z*. Trad. João Sette. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

HUGHES, Philip. *Exhibition Design*. London. Laurence King Publ., 2010.

IBRAM. Portal do Instituto Brasileiro de Museus. Exposições brasileiras figuram em ranking das mais visitadas de 2015. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/exposicoes-brasileiras-figuram-em-ranking-das-mais-visitadas-de-2015/>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

KLEIN, Larry. *Exhibits: planning and design*. Nova York: Madison Square Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, v. 54, p. 3-17, Autumn, 1990.

_____. *Under blue cup*. Spain. The MIT Press. 2010.

KRIPPENDORFF, Klaus. *Design centrado no ser humano: uma necessidade cultural*. Estudos em Design, Rio de Janeiro, V. 8, n. 3, 2000.

LABRA, Daniela. A arte processual em outra etapa. *Revista Número*, São Paulo, n. 9. Projeto selecionado pelo Programa Cultura e Pensamento, 2006.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes Universidade Federal Fluminense*, Niterói, ano 16, p. 81-97, dez. 2015.

LORENC, Ian; SKOLNIC, Lee; BERGER, Craig. *What is Exhibition Design?* Switzerland: RotoVision SA, 2007.

MCGUIRE, Laura M. *Space Within – Frederick Kiesler and the Architecture of an Idea*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade do Texas, Austin. 2014.

MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo. Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, Marcos. Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade. *Viso: cadernos de estética aplicada* [online], Rio de Janeiro, n. 2, p. 71-85, mai-ago/2007. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_MarcosMartins.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2019.

MELENDI, Maria Angélica. Legal no ilegal: as Cosmococas, a Subterrânea e os jardins do Museu.ARS, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 149-160, Aug. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200149&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2 jun. 2019.

MELTON, Arthur W. Visitor Behavior in Museums: Some Early Research in Environmental Design. *Human Factors*, v. 14, n. 5, p. 393-403, oct. 1, 1972.

MENDONÇA, Adriano Carneiro de; COUTINHO, Antonio Pedro. Exposição Arte Democracia Utopia. Sobre o projeto expográfico. *Estúdio Chão*. 2019. Disponível em: <<http://www.estudiochao.com/Exposicao-Arte-Democracia-Utopia>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MILANESI, Luiz Augusto. *Centros de cultura: forma e função*. São Paulo: Hucitec, 1990.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografia*. Trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

NOGUEIRA, Thyago. Estamos rodeados de moscas. In: *Corpo a Corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: IMS, 2017a.

_____. *A máscara, o gesto, o papel: Sofia Borges*. Vídeo produzido por Laura Liuzzi, Núcleo de Vídeo do IMS. Canal do imoreirasalles, 2017b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Bw8-g-OrkY&t=143s>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

_____. *A brief history of curating*. E-book Production. Artbook | digital. www.artbook.com., 2011.

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

OLIVEIRA, Mirtes. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes. *História das Exposições*. Casos Exemplares. São Paulo: Educ, 2017.

ORR, Emily. *Designing Display in the Department Store: Techniques, Technologies, and Professionalization, 1880–1920*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia). Royal College of Art for the degree of Doctor of Philosophy, Londres, 2016.

ORTEGA, Cristina Garcia. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local*. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

OSORIO, Camillo. Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. *Poiésis* 26. *Revista Poiésis*, Niterói, ano 16, p. 65-80, dez. 2015.

_____. *Olhar à margem*. São Paulo. Editora Sesi-SP, 2016.

PASSUTH, Krisztina. *Moholy-Nagy*. New York: Thames and Hudson, 1985.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 9-29, dec. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>>. Acesso em: 10 feb. 2017.

_____. Mail art: arte em sincronia. In: *XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. (Catálogo de Arte Postal)

PETERSEN, Ad. *Sandberg: designer and director of the Stedelijk*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

QUEIROZ, Beatriz M. *Curadoria de experiências: estratégias para exibição de obras participativas em exposições de arte contemporânea*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre Curadoria. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes Universidade Federal Fluminense*, Niterói, ano 16, p. 15-28, dez. 2015.

ROCCO, Vanessa. Activist Photo Spaces: “Situation Awareness” and the Exhibition of the Building Workers Unions. *Journal of Curatorial Studies*, v. 3, n. 1, p. 26–48, 2014.

SAMIS, Peter; MICHAELSON, Mimi. *Creating the Visitor-Centered Museum*. New York: Routledge, 2017.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

SPERLING, David. Interface? Intervalo! In: SIMPÓSIOS E SEMINÁRIOS/PADRÕES AOS PEDAÇOS: O PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO NA ARTE, 2005. Disponível em: forumpermanente.org. Acesso em: 14 mai 2019.

SHAFFER, William R. *Exhibition Design and The Evolution of Museum-goer Experience, 1924 - 2016*. 2017. Dissertação (Mestrado em e História do Design e Estudos Curatoriais). MA Program in the History of Design and Curatorial Studies Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum and Parsons School of Design, New York, 2017.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibitions at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

STEEDS, Lucy. *Exhibition*. Documents of contemporary art. Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2014.

TJABBES, Pieter. O curador de arte holandês fala do crescimento do mercado brasileiro. *Gazeta Online*, 2016. Disponível em: <<https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2016/12/curador-de-arte-holandes-fala-do-crescimento-do-mercado-brasileiro-1014007967.html>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

TOBIAS, Jennifer. Educational Publishing in the Expanded Field. *MoMA*, 2018. Disponível em: <<https://stories.moma.org/educational-publishing-in-the-expanded-field-9b0fcee7289>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

ZANINI, Walter. Novo comportamento no Museu de Arte Contemporânea. *Revista Colóquio Artes*, 1974. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre. RS: Zouk, 2010a.

_____. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

_____. Entrevista com Walter Zanini. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010b.

VALERY, Paul. O problema dos museus. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003> Acesso em: 3 jan. 2018.

VON HANTELMANN, Dorothea. The Experiential Turn. In: *On Performativity*. Ed. Elizabeth Carpenter. Vol. 1. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. (Living Collections Catalogue)

WEDEKIN, Luana. Rastreado o “Quadrado Preto” de Malevich no cambiante mundo da arte Russa/Soviética. In: ANPAP - ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 24º Encontro Nacional da ANPAP, 2015.

WISNIK, G. *Morte e Ressurreição da Aura*. Mesa-redonda “Espaço museológico”. Seminário Transmuseu. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012. Publicação digital, MAM-SP, 2014.

Catálogos

XXIV BIENAL de São Paulo: representações nacionais. Vol. 3. Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal São Paulo, 1998.

ARTE democracia Utopia: quem não luta tá morto. Curadoria Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

CORPO a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. Catálogo de exposição. Org. Thyago Nogueira. São Paulo: IMS, 2017.

MAM 70: MAM e MAC USP. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

MOMA Highlights. 350 Works from The Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art. www.moma.org, New York, 1999.

PICASSO e a Modernidade Espanhola. Obras da coleção do Museu de Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 2015.

THE NEW Nineteenth-Century European Paintings and Sculpture Galleries. Editado por: Gary Tinterow. Compilado por: with Susan Alyson Stein e Barbara Burn. Prefácio: Philippe de Montebello. The Metropolitan Museum of Art, 1993.

Entrevistas

DOS ANJOS, M. Entrevista concedida a Renata Lopes. Entrevista por telefone. 3 abr. 2019.

MANTOVANI, Maria Ignez. Entrevista concedida a Renata Lopes. Entrevista por Skype. 11 set. 2018.

MENDONÇA, Adriano C. Entrevista concedida a Renata Lopes. Entrevista por telefone. 25 mar. 2019.

Vídeos

A MÁSCARA, o gesto, o papel: Sofia Borges. Vídeo produzido por Laura Liuzzi, do Núcleo de Vídeo do IMS, 2017. (2.32 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Bw8-g-OrkY&t=143s>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

ENTREVISTA - Mila Chiovatto. Fundação Bunge, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rn6GWEvHpOM>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

THE WAY Beyond Art opening with Can & Asli Altay. Filme editado e produzido por Ron Eikman, 2017-2018. (19.25 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1esn9Swvgac&t=60s>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

Documento Sonoro e Podcast

EXPOSIÇÕES viram cenários para “selfies”. *Jornal da USP*. Rádio USP por Leila Kiyomura, 2018. Podcast. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/cada-vez-mais-exposicoes-viram-meros-cenarios-para-selfies/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

CIRCUS Sideshow (Parade de cirque), 1887–88. Metropolitan Museum of Art. Áudio. (2.2 min). Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437654>>. Acesso em: 7 set 2017.