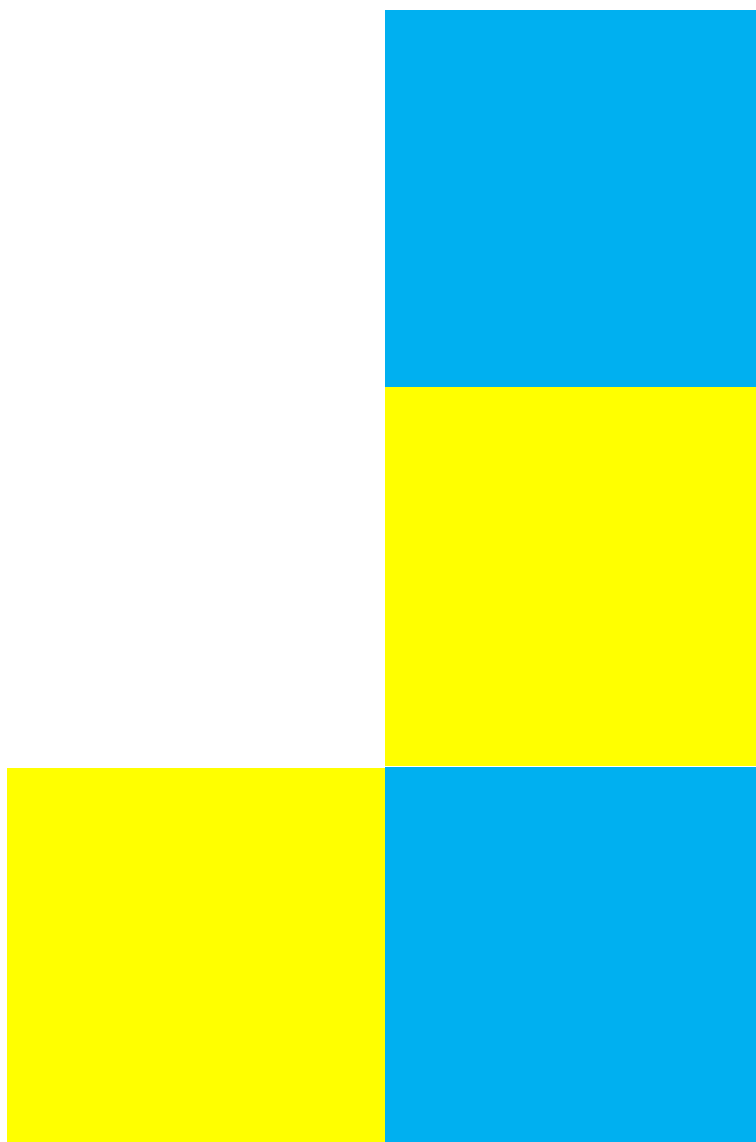
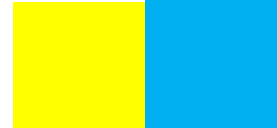


Curadoria e design de exposições: Projetos em diálogo para uma experiência do espectador

Renata Perim

Doutora em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.





Introdução

Figura 1 – Jovens em frente à obra *A ronda noturna* de Rembrandt, no Rijksmuseum, Amsterdã, 2014.



Fonte: Instituto Moreira Salles (blog).¹

Se olharmos atentamente para a figura que abre este artigo, algumas questões podem ser evocadas: existe um novo público de museus; uma juventude desinteressada em arte; a atenção dos jovens voltada para as telas de smartphones e de costas para a obra de arte. Se tivermos conhecimento do contexto em que a imagem foi publicada, poderia ser pensado²: há um esforço de museus para conquistar o público jovem com a criação de um aplicativo de celular.

¹ Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/precisamos-falar-sobre-as-imagens/>>.

² 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. 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.

Muito do que está contido nessa imagem guiou parte da pesquisa feita para a tese *Uma genealogia do espaço contemporâneo: interlocuções entre arte, curadoria e design* (LOPES, 2019): a percepção do público e a tecnologia digital em museus, atenção do espectador e imagens que circulam nas redes foram temas desenvolvidos em artigos ao longo do doutorado no programa de pós-graduação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ). Sabemos que o comportamento atual do público de museus 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 percepção do público, desde o século XIX, transforma-se lado a lado com o surgimento de novas formas de representação, novas maneiras de ver, ouvir e assistir espetáculos ou frequentar exposições.

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 então traçar uma genealogia do espaço expositivo e suas transformações, principalmente ao longo do século XX, que foi conduzida por artistas, curadores e designers. A partir dessa estrutura traçamos os objetivos gerais do trabalho, os quais buscaremos desenvolver também neste artigo. Propomos destacar, por meio do trabalho do artista, do curador e do designer, a noção de espacialização da obra de arte – por espacialização entendemos tudo o que será mobilizado pela localização do sujeito e pelos referenciais corporais (frente-costas, vertical-horizontal, dentro-fora), assim como o deslocamento dos corpos e a travessia dos limites entre espaços (SARTORELLI, 2019). Ao pesquisarmos a transformação do espaço expositivo dentro dessas três atividades – arte, design e curadoria –, identificamos o processo de formação do modelo expositivo conhecido como cubo branco, assim como as intervenções feitas para subverter esse espaço. Por fim, observamos, em exposições atuais, a relação do design de exposição com a curadoria para refletir sobre o papel dessas atividades na experiência do espectador no espaço expositivo.

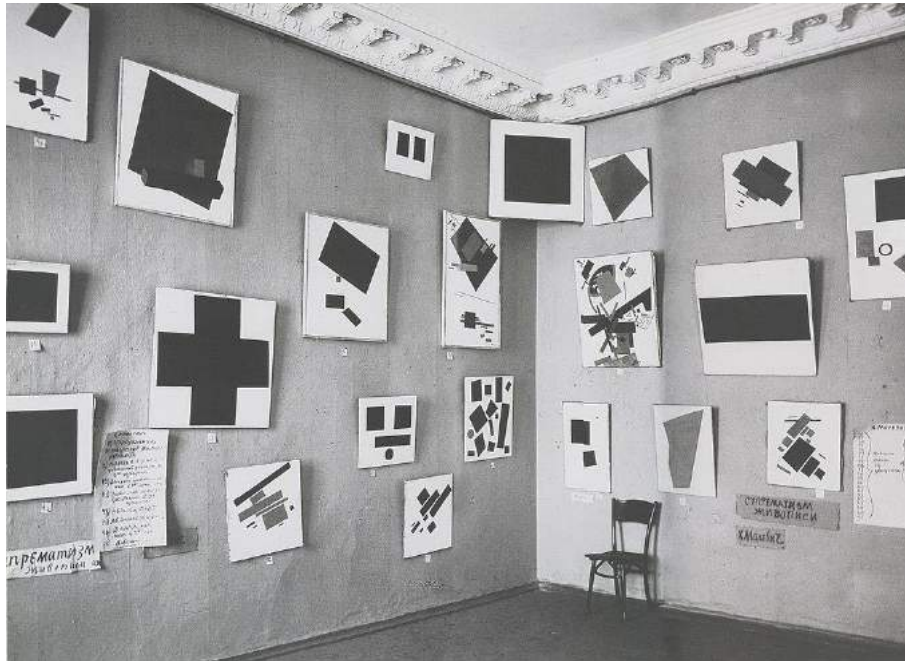
Nossa intenção então é fazer um percurso histórico que se orienta por três vetores de análise: artistas, curadores e designers. Entendemos que a história do espaço expositivo não pode ser contada exclusivamente por nenhuma dessas três áreas, tornando essencial a análise de sua interdisciplinaridade. As atividades que aqui explicitamos provocaram mudanças nas formas de apresentação da obra para o público e, conseqüentemente, nos modos de ver os trabalhos de arte.

O espaço expositivo pensado pelo artista

Para apresentar o que estamos indicando como interlocuções entre artes, curadoria e design, iniciamos aqui com as atividades do artista, as quais podem ser referências para os primórdios de um design de exposição. O posicionamento dos quadros em um ambiente expositivo e sua relação com o espectador foram uma preocupação suscitada já em meados dos séculos XIX. Os artistas das primeiras vanguardas – Courbet, Monet e Seurat – viam no modo como suas obras ocupavam o espaço a possibilidade de influenciar a leitura do espectador, muito embora o modo de pendurar quadros em mosaico, bem próximos uns dos outros cobrindo toda a parede (como nos salões oficiais), tivesse se mantido em várias exposições dos artistas independentes.

Na primeira metade do século XX, artistas como Kazimir Malevich viam nos modos de expor os quadros uma declaração estética, política e social. Um marco desse período é a exposição de 1915, organizada pelo artista, onde vemos o posicionamento da obra *Quadrado Preto* rompendo com a tradição de representação no espaço tridimensional. O que começa ser enfatizado nesse momento é: a determinação do espaço em relação às cores dos quadros; o princípio de dispor em uma parede imagens da mesma tonalidade; ausência da moldura, altura média e distância suficiente entre as obras e entre a obra e o espectador (Figura 2).

Figura 2 – Exposição *0.10 The Last Futurist Exhibition*, 1915, sala de trabalhos suprematistas, Galeria Nadiejda Dobytchina, São Petersburgo



Fonte: Wikimedia³

A forma de dar continuidade à investigação nas transformações ocorridas no espaço expositivo foi por meio da pesquisa de artistas que teriam explorado o movimento do espectador no espaço de exposição e, com isso, teriam confrontado os protocolos dos museus. Seguindo nesse caminho, destacamos os nomes de Marcel Duchamp, El Lissitzky e Hélio Oiticica. Do trabalho desses artistas, numa curva temporal que vai de fins da década de 1920 até 1970, emergem algumas características que serão encontradas também nos trabalhos de curadores e designers, dentre elas: a preocupação com o espaço de exposição da obra, a posição do espectador no espaço expositivo, a montagem de exposição com valor em si e a formação de um espectador em que ver tem relação com tocar, participar, sentir e ouvir.

³ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg>. Acesso: 2 mai. 2019.

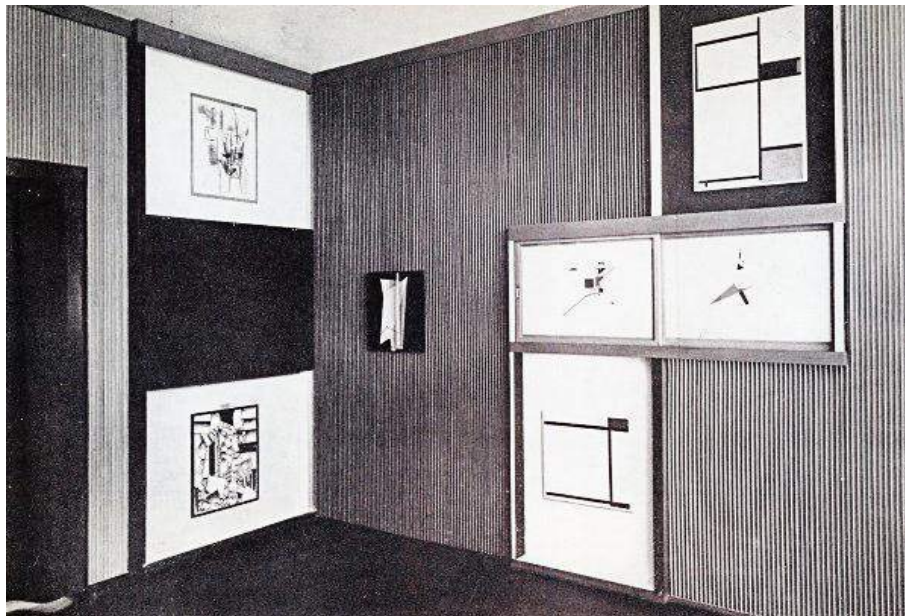
Foi importante perceber, na maioria das montagens de exposições projetadas por artistas, um espectador que, como afirma Jonathan Crary (2013, p. 27), “se define em termos que vão além do sentido único da visão”. Ou, como indica Elena Filipovic (2009) sobre as exposições que Duchamp organizou, o formato 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” que levaria ao toque do espectador em objetos artísticos ou não e ao seu movimento no espaço expositivo. É nesse intuito que observamos e destacamos algumas de suas exposições. Os ambientes projetados por Duchamp, Lissitzky e Oiticica indicam alguns processos de concepção do espaço expositivo que consideravam a participação do espectador como elemento fundamental para dar sentido às exposições.

Da pesquisa histórica sobre os modos como os artistas pensavam o espaço de um museu ou galeria emerge o modelo expositivo que ficou conhecido como cubo branco. O embrião desse modelo pode ser identificado nos estudos desenvolvidos pelos artistas do movimento *De Stijl*. Nesse movimento, importava mais as possibilidades de percepção do espaço por meio de composições geométricas conseguidas com planos arquitetônicos e o uso da parede como um elemento plástico. A partir desses estudos o espaço expositivo, em algumas galerias e museus, foi gradualmente adquirindo uma característica neutra. Nos PROUNs (projetos para o estabelecimento de uma nova arte) de Lissitzky (Figura 3) encontra-se a experimentação desses estudos. De acordo com Castillo (2008), a partir das propostas do *De Stijl*, surge a ideia de parede branca como suporte expositivo ideal para evitar conflitos entre obra e espaço.

Embora o trabalho de El Lissitzky tivesse características de um ambiente expositivo que foi ficando cada vez mais neutro, o artista tinha interesse maior em ativar a percepção do espectador explorando seu movimento e sentido tátil. Assim, o artista e designer criou a Sala de Demonstração que depois ficou conhecida como Sala Abstrata (*Abstract Cabinet*). Para Lissitzky era mais importante valorizar o processo ativo do espectador do que uma contemplação reflexiva. 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 (Figura 3).

Figura 3 – Sala Abstrata (*Abstract Cabinet*), de El Lissitzky (1927-28), no Landesmuseum, Hannover.



Fonte: Open Space.⁴

No fim da década de 1920, constatamos 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. A maior referência para esse modo expositivo é Marcel Duchamp. As mostras que o

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

artista organizou são citadas em grande parte da bibliografia sobre história das exposições. Indicamos aqui a exposição *First Papers of Surrealism*, ocorrida em Nova York (1942). Nessa mostra, Duchamp fez intervenções no espaço de exibição esticando os fios de barbante branco em ziguezague por entre os suportes das obras e ocupando toda a área da sala central da exposição (Figura 4). O artista colocou em prática experimentos de uma “visão corpórea”, fazendo o espectador se curvar e se aproximar para conseguir ver determinado trabalho. O modo de olhar tátil e móvel conquistado pelo artista 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).

Figura 4 – Vista da Exposição *First Papers of Surrealism*, Nova 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 opor-se 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, Duchamp também mantinha em seus trabalhos aspectos relacionados ao sensorial. É interessante notar 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*: a ideia de completude da obra por meio da interpretação do espectador.

Em meados do século XX, muitas experimentações ocorrem no espaço da galeria e vários artistas começam a focar na experiência do espectador, entre eles chamamos atenção para Oiticica e sua proposta em fazer do observador um participante da obra. Mesmo que o artista tenha negado todos os protocolos museais para a constituição de alguns trabalhos, entendemos Oiticica como um transformador não só das áreas expositivas de um museu como também dos modos de ver do espectador no espaço expositivo. Trabalhos do artista como *Bólides*, *Parangolés*, *Tropicália* e *Cosmococas* carregam 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. Oiticica 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.

Há ainda um outro caminho para observar como artistas viam no espaço de exposição a possibilidade de explorar a relação com o espectador – artistas do

minimalismo, como Dan Flavin, buscaram nos espaços restritos dos museus o caminho para a criação dos trabalhos. As obras desses artistas entrelaçam-se na estrutura do museu: ao perceber a obra o espectador percebe também o espaço institucional que a abriga. No minimalismo, de acordo com Guilherme Wisnik (2014), há uma relação fundamental entre a ação artística e o museu ou a galeria. A experiência produzida pelos artistas do minimalismo é analisada pela crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss como uma experiência “radicalmente espacial” e não tão comprometida com o conteúdo da história da arte relacionado ao trabalho de cada artista (KRAUSS, 1990).

A crítica de Krauss pode iluminar algumas análises sobre curadoria e design de exposições não só para entender se a criação dessas experiências estaria separada do conteúdo da história da arte (como a autora sugere), mas pela possibilidade de pensar o tipo de experiência produzida pelas exposições. Para exercitar a análise de exposições sob a perspectiva da autora o caminho que tomamos foi o da pesquisa sobre as atividades curatoriais para traçar paralelos entre as atividades de artistas e designers.

Sob o ponto de vista do curador

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. No período que aqui focamos, meados do século XX, é importante começar afirmando que os museus pretendiam se afastar da forte ideia de instituição conservadora de obras de arte e, ao mesmo tempo, evidenciar sua flexibilidade em acolher a obra de arte contemporânea. Na parte da curadoria analisamos os trabalhos de figuras emblemáticas como: Alfred Barr, do MoMA de Nova York; Alexander Dorner, no Landesmuseum de Hanover; Willian Sandberg no Stedelijk Museum, Amsterdã, e Walter Zanini no MAC/USP e Bienal SP de 1981. Esses curadores, à época diretores de museus, foram escolhidos sobretudo pela possibilidade de se ver em seus trabalhos o

embrião da atividade do curador como processo criativo. Neste artigo destacamos o trabalho referencial de Alexander Dorner na forma como organizou as salas de pintura do Landesmuseum. Partidário dos conceitos do historiador da arte vienense Alois Riegl,⁵ Dorner esforçou-se em conceber espaços com valores sensórios 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).⁶

As obras foram dispostas 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 (Figura 5). A intenção de Dorner era fazer a moldura “desaparecer” para que o tema do trabalho artístico pudesse prevalecer sem a interferência de ornamentos. Vale lembrar que foi Dorner quem chamou Lissitzky para montar a Sala Abstrata no Landesmuseum, momento em que esse trabalho de Lissitzky tornou-se mais conhecido.

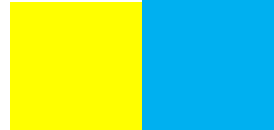
Figura 5 – Galeria 44 do Landesmuseum, Hannover, depois da reorganização de Alexander Dorner.



Fonte: STANISZEWSKI, 1998.

⁵ 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).

⁶ No original: “the soul was supposed to rise from the haptics of objective sensory notions to the optics of subjective intellectual concepts.”



Em meados do século XX, as 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. Nessas exposições o trabalho do curador começa a ganhar mais importância, tornando-se tão criativo quanto o dos artistas.

Toma forma, então, a figura do curador independente que não está mais envolvido com um só museu, mas que faz a curadoria para vários locais diferentes. Representativo desse momento é o curador Harald Szeemann, que organizou várias exposições em formatos alternativos. Szeemann foi muito criticado por usar os trabalhos de artistas para ilustrar seus temas de exposições. 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.

Esses formatos alternativos de exposições focam na experiência do espectador criada por curadores. Essa concepção será contemporânea da criação dos centros culturais nas décadas de 1970/80 e do entendimento do museu como local de entretenimento inscrito numa economia cultural de atração de negócios e promoção das cidades – o Centro Georges Pompidou (em Paris), inaugurado em 1977, é um marco dessa nova maneira de frequentar museus, ou seja, com exposições abertas para um público de massa que poderia ir ao museu para se distrair vendo inclusive na própria arquitetura do edifício um objeto de entretenimento e também de apreciação.

No Brasil, destacamos as exposições no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e no Sesc 24 de maio, de São Paulo. Aqui será importante citar o curador Paulo Herkenhoff para enfatizar uma característica de seu trabalho: ter um “pensamento espacial” e empregar, de modo exemplar, os displays (expositores) nas exposições (LAGNADO, 2015, p. 85). Sua relação com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha é um bom exemplo da interlocução entre arte, design e curadoria. A parceria acontece 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. 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).

Herkenhoff foi responsável pela exposição que inaugurou o centro cultural Sesc 24 de maio, de São Paulo, em 2017, onde estão presentes características que antecipam algumas das nossas reflexões sobre design de exposições: o curador fala sobre a “criação de transparências para o olhar” entendendo o diálogo entre as obras, entre espectador e obras e entre espectador e o próprio espaço expositivo. Herkenhoff, nessa mostra, considerou as paredes de vidro e a possibilidade do espectador poder intercalar a visão do interior com o exterior.

Com essa exposição é possível fazer uma ponte para as análises do design de exposições. Nelas aparecerão as noções de espacialização das obras de arte; as relações do espectador e do trabalho de arte com a arquitetura do museu; e a circulação do público no espaço expositivo.

Diálogo com o design de exposições

Para marcar a formação do design de exposições traçamos uma genealogia buscando compreender quem exercia a atividade quando ainda não era reconhecida da mesma maneira que entendemos hoje. De acordo com a história das exposições, destaca-se, em grande parte da bibliografia (KLEIN, 1986; LORENC et al, 2007; HUGHES, 2010), 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. Neste artigo, enfatizamos a ascensão das lojas de departamentos nas principais capitais europeias e norte-americanas por indicar uma visão mais próxima da atividade do designer no que se refere às modalidades de apresentação das obras de arte e pela preocupação com a circulação do espectador no espaço expositivo.

Fluxo de circulação do público, sinalização, categorização dos produtos e aprimoramento dos expositores (os displays) foram as principais contribuições demarcadas. O Metropolitan Museum de Nova York acolheu e incentivou essa troca de conhecimento. Em uma das salas do museu onde era exposta a coleção de Benjamin Altman havia expositores desenvolvidos por oficinas que atendiam museus e lojas com produtos análogos.

Essa troca de experiências entre especialistas em vitrines (os *étalagistes*), arquitetos, artistas e designers era uma via de mão dupla: os vitrinistas buscavam conhecimento nos museus e nos modos de expor trabalhos de arte e os designers envolvidos com exposições de arte em museu e galerias também colocavam em prática projetos de design para vitrines de lojas. O designer austríaco Frederick Kiesler projetou ambientes de vitrines para lojas de departamento ao mesmo tempo em que criava mobiliários para galerias de arte. O expositor de museu criado por Kiesler, o *Leger and Trager* (ou sistema L e T), foi incorporado nos projetos de design de 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*.

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 (MAMMÍ, 2012). 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. No período que aqui estamos

demarcando – 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.

As montagens de exposições norte-americana 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 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. Uma manifestação desse foco educacional, de acordo com a pesquisadora Whitney Birkett (2012), era a difusão de cópias e reproduções dentro das coleções de museus norte-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.

Outro valor que contribui 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 6a). 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 6b). Uma nítida influência do estilo moderno também empreendido por Alexander Dorner, anos antes, no Landesmuseum.

Figuras 6 (a) e (b) – Galeria de pintura europeia antes e depois da renovação, em 1954.



Fonte: *The New Nineteenth-Century European Paintings and Sculpture Galleries*.

Catálogo do *Metropolitan Museum of Art*, 1993

Passando para a influência exercida pela Bauhaus. Os arquitetos e designers da escola alemã não seguiram o modelo norte-americano, e sim os princípios baseados nas concepções de arquitetura de Walter Gropius. O foco dos projetos era conferir às salas de exposição a equivalência entre interior e exterior, propondo, para isso, um ambiente sem ornamentação e 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. Cabe

mencionar outras duas características do espaço expositivo concebido na Bauhaus: projetos com grandes superfícies de vidro para obtenção de um contínuo espacial e o interior totalmente aberto para que construção pudesse fluir com o ambiente ao redor. Vários projetos executados por ex-alunos e professores da Bauhaus trazem essa característica da visão de uma totalidade no espaço construído.

Na exposição *Building Workers' Unions* (1931), em Berlim, executada por Walter Gropius, Moholy-Nagy e Herbert Bayer, foram executados vários displays e sistemas expositivos referenciais para os estudos na área do design de exposições: a noção de totalidade espacial, transparência conseguida pelas superfícies de vidros e paredes brancas e bem iluminadas.

A partir desses dois modelos expositivos que acabamos de mencionar podemos elencar a formação do cubo branco como espaço expositivo da seguinte forma: espaço simples sem decorações com paredes brancas e piso de madeira; pinturas organizadas em sequência linear; esculturas posicionadas no centro das salas; trabalhos iluminados por spots presos ao teto.

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 lócus 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.

A interpretação dos designers

Os estudos que consideravam as formas do olhar e a possibilidade de ampliação desse sentido também foram explorados nos projetos de designers. Herber Bayer,

Frederik Kiesler e a arquiteta Lina Bo Bardi são destacados neste trabalho porque exploram o movimento do espectador no espaço expositivo: os Campos de Visão (de Herbert Bayer), o sistema L e T (Kiesler) e os Cavaletes de Vidro (Lina Bo Bardi) são projetos de design que propõem ativar e retirar o espectador de uma atitude contemplativa feita exclusivamente com o olhar.

O projeto Campos de Visão (*Field of Vision*), de Herbert Bayer, propõe ampliar o olhar do espectador com alternativas que vão além da visão linear tradicional. Esse display coloca os trabalhos em painéis inclinados, em ângulos superior e inferior com relação à altura média do espectador, e insere no espaço expositivo um dinamismo para o público. Cabe dizer que esse projeto foi concebido dentro dos estudos que o designer fazia na Bauhaus (escola na qual foi aluno e professor) em meados da década de 1920, período em que os vários estudos e experimentos em design de exposição estavam sendo concebidos.

O sistema L e T (*Leger und Träger*, em português, painel e trave), de Frederick Kiesler, criado inicialmente como uma alternativa para afastar as obras de arte da parede de prédios antigos, tornou-se um projeto inovador para a apresentação de obras de arte. Esse display, construído com ripas de madeira organizadas em uma configuração horizontal e vertical, tinha a forma de um painel que ficava suspenso possibilitando a aproximação e toque do espectador nos trabalhos de arte. Por seu formato inusitado o sistema L e T dava ao espaço expositivo uma dinâmica teatral.

Os Cavaletes de Cristal, criados por Lina Bo Bardi, são expositores pensados em estreito diálogo com a edificação do MASP, concreto e vidro foram os materiais usados em sua estrutura. Nesses cavaletes as obras de arte são suportadas por lâminas de vidro que, por sua vez, são sustentadas por um cubo de concreto com uma fenda onde se ajusta o vidro. Dessa maneira, permitem que as obras ocupem o espaço central como se flutuassem na sala de exposição.

Tocar nos objetos que estão em exposição ao se aproximar das obras, ter uma visão de ângulos diferentes são ações oferecidas no espaço expositivo que permitem outras leituras sobre o trabalho de arte. No contexto do espaço expositivo, e de acordo com a definição do designer Martin Beck (2009, p. 32), enfatizamos o display como “um método

usado para gerar formas dentro de uma exposição”. 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.

Autores como Mary Anne Staniszewski (1998) e Roger Buergel (2011) refletem sobre o papel do design de exposições em museus como uma forma de expressão crítica e política das instituições. Staniszewski nota que, na década de 1970, quando o museu abre-se para expor a arte conceitual e para as instalações de arte, as propostas críticas de design de exposição ficam obliteradas pela neutralidade das salas expositivas. Buergel, em outro tom crítico, observa uma certa “estagnação” do design de exposição quando o compara à atividade do curador. Ele comenta que o campo do design de exposição parece não estar tão disposto a falar sobre mediação como o da curadoria. 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, enquanto o contexto é reduzido a mero texto. (BUERGEL, 2011, p. 51, tradução minha).⁷

De acordo com Buergel, 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, que tratam a exposição como um trabalho autoral e, algumas vezes, acabam sobressaindo-se mais que a produção artística.

⁷ 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.”

As colocações desses autores contribuíram para as análises do design de exposições em mostras atuais. Entendemos que cubo branco ainda está presente em museus e galerias, mas observamos que o design de exposição também é explorado dentro desse modelo expositivo, por exemplo, na sinalética, na iluminação e no design gráfico. Analisando mostras atuais em museus, observamos projetos de design de exposições em plena integração com a curadoria e com o trabalho de arte demonstrando que a interdisciplinaridade entre as áreas – arte, curadoria e design – é fundamental para a fruição do espectador em um ambiente expositivo.

O exercício de análise que aqui propomos irá se basear também na crítica de Rosalind Krauss (1990) mencionada anteriormente, que traz a relação espacial do espectador como uma possibilidade de afastá-lo do conhecimento histórico da obra do artista. Cabe ainda considerar a colocação de Hal Foster (2015) sobre a atuação dos museus a partir de 1990. 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: as fábricas norte-americanas desativadas que se transformaram em galerias de arte (um bom exemplo é a galeria Dia:Beacon, em Nova York), museus que se vincularam ao fortalecimento do turismo (os centros de arte, como o Georges Pompidou – o Beaubourg –, em Paris) e a arquitetura, que acaba competindo com o trabalho artístico (caso do icônico Guggenheim Bilbao). Esses são os espaços remodelados da arte que vão se diferenciar da galeria moderna. Todos esses fatores, de acordo com Foster, sugerem que o programa geral por trás dessa arquitetura espetacular está muito mais voltado para o entretenimento que para uma contemplação estética ou entendimento histórico da arte, corroborando com a colocação de Krauss.

Faremos o exercício de observar se as exposições que promovem algumas experiências espaciais para o público – explorando o movimento do espectador, sua relação com os trabalhos de arte e a relação dos próprios trabalhos com o espaço expositivo – estariam desconsiderando conceitos das obras e dos artistas em nome dessa experiência. Além dessa análise entendemos que as exposições que aqui apresentamos

trazem o cruzamento das atividades – arte, design e curadoria – que intencionamos explicitar.

Diálogos entre a curadoria e o design de exposição

A primeira exposição a ser destacada indica a relação do design e da curadoria com o trabalho artístico: trata-se da instalação *A Máscara, o Gesto, o Papel* (2017 – Figura 7), da artista Sofia Borges, montada no Instituto Moreira Salles – IMS do Rio de Janeiro como parte da exposição *Corpo a Corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. O trabalho da artista foi comissionado pelo curador Thyago Nogueira e consiste em fotografias que a artista fez em Brasília para registrar a atividade do Congresso Nacional. No espaço da mostra, foram colocados painéis de duas faces: de um lado, a reprodução fotográfica de pinturas a óleo com recorte nas bocas daqueles que foram presidentes da casa; do outro, gestos retirados de fotos que registram cenas de sessões legislativas. Destacamos, 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. Refletindo sobre a instalação e o posicionamentos dos painéis, entendemos que essa ordem formal remete também ao jogo político no qual os interesses estão todos ligados e dependentes, de acordo com o curador: “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 expositivo.

A realização da instalação foi um projeto conjunto dentro do qual atuaram designers, curador e artista. É uma referência na qual observamos o design atuando para a obra de arte, revelando ou destacando seu significado.

Figura 7 – Vista da instalação *A máscara, o Gesto, o Papel* (2017), de Sofia Borges, no IMS-RJ.



Fonte: arquivo pessoal.

A segunda exposição trata-se de uma mostra de um artista de renome internacional no Centro Cultural Banco do Brasil, ocorrida em 2015. *Picasso e a Modernidade Espanhola* foi uma mostra apresentada nas capitais onde o CCBB tem sede configurando uma exposição de grande porte sobre o artista espanhol. Destacamos como parte do projeto expográfico 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 8). 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 9).

Figura 8 – O projeto Labirinto dos Espelhos, na exposição *Picasso e a Modernidade Espanhola*, Rio de Janeiro, 2015.



Fonte: Guto Campos – Articulação e Cenografia.

Figura 9 – Foto de uma visitante no Labirinto dos Espelhos, Rio de Janeiro, 2015.



Fonte: Instagram, @francis.lais.

Para além de indicar uma forma de interação com o público – estratégia de posicionamento explorada por muitos centros culturais em uma sociedade voltada para a produção de imagens tecnológicas –, chamamos atenção para um tipo de expografia que não apresenta a obra de arte, mas revela o conceito e a temática da exposição tendo, como

base, o trabalho do artista. Segundo a museóloga Maria Ignez Mantovani, responsável pela organização da mostra, “[...] 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” (MANTOVANI, 2018). Consideramos, portanto, que esse display, indicando caminhos e formas de percorrer a exposição, faz com que o museu, abandonando a dinâmica do cubo branco, opere na transformação do espaço expositivo e também nas formas de perceber e pensar do espectador. Não podemos, e não é o intuito deste texto, *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 busca responder a suas expectativas.

A nossa terceira proposta expositiva tem a intenção de revelar, por meio do design e da curadoria, o papel social e político de uma instituição museal. A exposição *Arte Democracia Utopia: quem não luta está morto* (Rio de Janeiro, 2019), foi realizada no Museu de Arte do Rio – MAR. Com curadoria de Moacir dos Anjos a mostra fez parte da nova edição do programa do museu que tem como tema a política. De acordo com o curador a mostra teve o intuito de expressar “o 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” (ANJOS, 2018, p. 28). Ao entrar na exposição, o espectador era 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.

Nessa mostra, indicamos uma solução encontrada pelo curador, junto com a equipe de designers, para a exibição de um trabalho que não foi concebido para o ambiente expositivo. Citamos aqui o trabalho do artista Rafael Escobar, *Pernoite* (2018) – toldos retráteis que servem como abrigos para moradores de rua e que foram posicionados nos arredores do museu durante a mostra. Na sala de exposição esse trabalho foi apresentado

por meio de mobiliário criado pelos designers Adriano Mendonça e Antonio Coutinho com fotografias e um folder explicativo (Figura 10).

Figura 10 – *Pernoite* (2018), trabalho do artista Raphael Escobar, nos arredores do museu e sua adaptação na mostra *Arte Democracia Utopia* (2019).

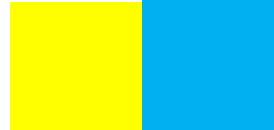


Fonte: Raphael Escobar.

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” (ANJOS, 2019).

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, pelas mostras montadas anteriormente⁸ e, sobretudo, pela forma como acolheu e também propôs trabalhos para a exposição *Arte Democracia Utopia*, o Museu de Arte do Rio parece

⁸ 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/anteriores?exp=4595>>. Acesso em: 5 mai. 2019.



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.

Voltando nosso foco para a experiência do espectador a partir das exposições citadas, podemos refletir da seguinte maneira: pelo modo como essa experiência é direcionada dentro de uma instituição museológica o público teria condições de se aproximar do conteúdo histórico do artista. Em outras palavras, cogitamos aqui a ideia de que a curadoria e o design de exposições possibilitam experiências mais aprofundadas para o espectador quando conseguem estabelecer uma conexão entre os significados dos trabalhos dos artistas com os contextos sociais e culturais do presente. Nesse sentido, posicionamo-nos criticamente diante da afirmação de Rosalind Krauss (1990) – sobre o excesso de experiências produzidas nos espaços expositivos –, considerando que grande parte das ações criadas em museu e galerias de arte, algumas das quais apresentadas neste artigo, buscam incentivar narrativas locais interligando arte, público e a própria instituição museológica.

Considerações Finais

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.

As mostras apresentadas neste artigo 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, talvez, 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, 2015, 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 artista, curador e designer, juntos, constituem os vetores que, quando interligados, contribuem para a formação de sentido no espaço expositivo.

Referências

BECK, M. The exhibition and the display. Symposium, Kunstverein, Hamburg, 2009. In *Exhibition*. Documents of contemporary art. Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2014.

BIRKETT, W. 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

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

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

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

FAVARETTO, C. Tropicália: objetivação de uma imagem brasileira. In SZANIECKI, B.; COCCO, G.; PUCU, I. (Orgs.) **Hélio Oiticica para além dos mitos**. Seminário Internacional. Rio de Janeiro: R&L Produções Associados, 2016.

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

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

HARAN, B-. Shaping the Mass Mind: Frederick Kiesler and the Psychology of Selling. In: CLARKE, A. J.; SHAPIRA, E. **Émigré Cultures in Design and Architecture**. Bloomsbury Pub. Edição do Kindle, 2017.

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

HUGHES, P. **Exhibition Design**. London: Laurence King Publ., 2010

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

KRAUSS, R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. In **October**, v. 54, p. 3-17, Autumn, 1990.

LAGNADO, L. Por uma revisão dos estudos curatoriais. In **Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**, Universidade Federal Fluminense, Niterói, ano 16, p. 81-97, dez. 2015.

LOPES, R. P. A. **Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo: interlocuções entre arte, curadoria e design**. Orientador: Prof. Dr. Marcos André F. Martins. Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, 2019.

LORENC, I.; SKOLNIC, L.; BERGER, C. **What is Exhibition Design?** Switzerland: RotoVision SA, 2007.

MAMMI, L. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, M. Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade. In **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.

NOGUEIRA, T. Estamos rodeados de moscas. In **Corpo a Corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo**. São Paulo: IMS, 2017a.

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

SARTORELLI, C. A. **Arquitetura de Exposições**: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

STANISZEWSKI, M. A. **The power of display**: a history of exhibitions at the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 1998.

WISNIK, G. Morte e Ressurreição da Aura. Mesa-redonda “Espaço museológico”. In **Seminário Transmuseu**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012. Publicação digital, MAM-SP, 2014.

Entrevistas

ANJOS, M. Entrevista concedida a Renata Lopes. Entrevista por telefone. 3 abr. 2019.

MANTOVANI, M. I. Entrevista concedida a Renata Lopes. Entrevista por Skype. 11 set. 2018.