



Olhares acerca das exposições de arte: uma perspectiva histórica

Views about art exhibitions: a historical perspective

Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

ORCID: 0000-0003-3428-7428

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Aline Vargas de Vargas

ORCID: 0000-0002-8890-5036

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo

O presente artigo aborda como as mudanças que ocorreram na postura dos museus – de seu caráter privado à sua dimensão pública - foram responsáveis pela revisão da forma, dos elementos e das dinâmicas expográficas até então utilizadas na concepção das exposições. Apresenta-se uma abordagem histórica acerca das exposições de arte e suas transformações expográficas, pontuando alguns dos principais modelos expositivos que surgiram ao longo do século XX. Propõe-se uma reflexão acerca das diferentes estratégias museológicas e comunicacionais que foram sendo concebidas pelos museus de arte, identificando transformações e influências que demarcam os espaços expositivos atualmente.

Palavras-Chave:

História dos museus. História das exposições. Expografia. Cubo branco. Caixa preta.

Abstract

This article discusses how the changes that occurred in the posture of museums - from its private character to its public dimension- were responsible for reviewing the shape, elements and expographic dynamics used in the design of the exhibitions. It presents a historical approach about art exhibitions and their expographic transformations, punctuating some of the main exhibition models that emerged throughout the 20th century. It is proposed a reflection on the different museological and communicational strategies that have been conceived by art museums, identifying transformations and influences that demarcate the exhibition spaces today.

Keywords

History of museums. Exhibition history. Expography. White cube. Black box.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

O presente artigo visa refletir sobre a história da expografia no campo dos museus, com enfoque nas instituições de arte, de forma a identificar as transformações e as permanências que demarcam a concepção de exposições nestes espaços culturais ao longo do século XX. Na esfera museal, a exposição integra as ações vinculadas à comunicação museológica sendo considerada a principal e mais específica forma de comunicação desses espaços (CURY, 2005). Cabe ressaltar que para a maior parte dos visitantes, a exposição é o próprio museu, ou seja, é como ele se apresenta para a sociedade e sob certos aspectos, reafirma sua missão¹.

A exposição, como um relevante espaço de troca e aprendizado tem a intenção de propor leituras, provocar reflexões e, acima de tudo, ser um ambiente que integre uma dimensão poética e uma dimensão questionadora, ao mesmo tempo que nos sensibilizam e nos tensionam a pensar sobre a condição humana e sobre as diferentes realidades que nos circundam.

Os museus de arte possuem importante papel no ensino, fomento e disseminação das artes e seus símbolos, atuando como espaços que favorecem diversas conexões com os públicos com os distintos modelos artísticos e seus produtores. Dentro do recorte temporal proposto, cabe inserir a vinculação entre as mudanças ocorridas na forma de pensar e conceber as exposições e a compreensão da noção público, que de agente passivo tornou-se importante ator, não somente para a existência das instituições museais mas também passaram a ser motivadores para que estas repensassem seu aspecto social.

Na história dos museus, o papel das exposições é fundamental para compreendermos as mudanças nas formas de ver, interpretar e representar os objetos em uma determinada narrativa expográfica. As escolhas e as implicações na seleção da cultura material reunida com outros elementos em um mesmo espaço, nos permitem perceber as intenções e os discursos que permeiam essas narrativas e que influenciam diretamente o olhar do visitante.

Ao longo do século XX percebemos a implantação das exposições de curta e média duração², antes denominadas como temporárias, e que irão influenciar diretamente nesse movimento de experimentação de novas propostas e de inserção de novos elementos expográficos. Através do registro dessas exposições é possível perceber o movimento de aproximação entre museu e público, e o desejo dos profissionais em aprimorar as técnicas e práticas expográficas. Um exemplo disso foi a realização da "Conferência Internacional sobre Arquitetura e Montagem de Museus" (1934) (LORENTE, 2016; CASTILLO, 2008), evento que refletiu sobre o importante papel das exposições nos museus e, sobretudo, redefiniu diversas questões relativas à expografia, influenciando ainda hoje a concepção e o planejamento das exposições.

1-Segundo Manuelina Cândido (2014) a missão do museu está diretamente vinculada ao compromisso social e à credibilidade da instituição para com o seu público. Para a autora a definição de missão deve reunir "[...] um conjunto de palavras que contém de forma resumida as finalidades, os valores, as metas, a estratégia e o público-alvo da instituição, de maneira informativa e inspiradora" (CÂNDIDO, 2014, p. 56).

2- Segundo José Valladares (1946) a origem das exposições temporárias data de 1883. Segundo o autor, a primeira foi organizada por Wilhelm Bode diretor do Kaiser Friedrich Museum de Berlim.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

É significativo pontuar a existência de uma lacuna no que diz respeito ao estudo historiográfico das exposições, como já afirmou a pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira (2016), sendo assim, tecer considerações e análises sobre os modelos e abordagens expositivas é um movimento necessário.

Nessa perspectiva, cabe salientar que a proposta aqui apresentada não visa esgotar o tema, pelo contrário, busca apresentar olhares acerca da história da expografia presente nos museus de arte de modo a identificar e problematizar os elementos que se mantiveram ou que foram sendo inseridos nas exposições. Logo, a intenção deste trabalho é propor leituras que contemplam as diferentes estratégias comunicacionais e os diferentes dispositivos expográficos (LORENTE, 2016) que foram sendo utilizados e repensados ao longo da história dos museus de arte, não com uma perspectiva de “progresso” da expografia, mas sim, como um olhar voltado para identificar as transformações e as influências que contornam os espaços expositivos.

Assim, o artigo está organizado da seguinte forma: em um primeiro momento abordará o papel das exposições como um importante dispositivo comunicacional nas instituições museológicas, em um segundo momento salientará as mudanças na expografia e o surgimento de novas propostas expográficas na primeira metade do século XX, e, por fim, apresentará como os modelos expositivos cubo branco e caixa preta consolidam-se como formas de apresentação das exposições de arte na contemporaneidade.

Permanências e transformações nas linguagens e narrativas das exposições de arte

A exposição é percebida como o evento onde a comunicação com o público ocorre de maneira mais tangível, onde a missão primordial do museu é evidenciada para a sociedade. Assim, de acordo com Marília Xavier Cury, a exposição é a forma mais específica de comunicação museológica³, dado que, através dela, o público tem acesso aos bens artísticos e culturais, tendo contato com “a poesia das coisas” (CURY, 2005, p. 34).

As exposições converteram-se, com o passar do tempo, em um fenômeno socio-cultural único do exercício museológico, sendo dispositivo fundamental para a manifestação, interpretação e divulgação das coleções e objetos de importância patrimonial ou artística (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012) e, assim, surgem como espaços privilegiados para o diálogo dos museus com seus públicos. São, por excelência, mecanismos capazes de expor os diferentes sentidos e valores que atravessam os objetos reconhecidos como bens culturais e, como consequência, devem apresentar-se como ferramenta de fomento à produção e difusão de conhecimento, oferecendo para a sociedade possibilidades de problematização e diálogo sobre diferentes temáticas (CUNHA, 2010).

3-A autora entende por comunicação museológica as inúmeras maneiras de transmissão do conhecimento em museus, o que inclui artigos científicos sobre as coleções, catálogos, materiais didáticos, vídeos, filmes, palestras, oficinas e materiais de divulgação além da própria exposição.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

As linguagens e os elementos que compõe a expografia⁴ das exposições nos museus de arte experienciaram diversas transformações ao longo do tempo. Mudanças na construção das narrativas, seleção e disposição das obras expostas, critérios de conservação, mobiliário, espaço expositivo, iluminação, entre outros elementos, passaram a integrar o cotidiano dos profissionais envolvidos nos processos curatoriais dessas instituições. A história das exposições se mistura com a história dos museus, logo, é necessário conhecer alguns aspectos sobre essas trajetórias institucionais, a fim de compreender como se deu esse processo de produção das exposições de arte, as mudanças e as heranças oriundas dessas novas perspectivas expográficas.

Comumente se observa a referência ao Palácio de Médici quando se trata sobre as primeiras grandes coleções privadas da Europa, porém, é importante salientar de início, a Galerie des Uffizi (Fig. 01) em Florença, um dos primeiros ambientes dedicados exclusivamente à arte. No espaço que correspondia a um corredor que ligava dois setores de seu palácio, François I, no final do século XVI, reuniu sua coleção que até então se encontrava dispersa por diferentes cômodos. Kiefer (2000) considera que foi também a primeira tentativa conhecida de expor arte sem preocupação com adornos e decorações carregadas, desviando-se do viés decorativo vigente naquele momento. Ainda segundo o autor, a denominação deste espaço específico, chamado de *galerie*, tornou-se sinônimo de local destinado a coleções de arte.



Figura 01 - Galerie des Uffizi (2019) Fonte: Site Florence Museum, 2019.[Disponível em: <https://www.florence-museum.com/br/visita-uffizi.php> – Acesso em 25 de maio de 2020]

4-A expografia corresponde parte dos processos museológicos e engloba o “formato” da exposição. É pensada a partir do objeto a ser exposto, onde a pesquisa possui importante papel quanto ao modo de expor e a mais indicada linguagem a ser utilizada para que haja o diálogo com o público (CURY, 2005; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Ao longo do século XVIII são criados importantes museus na Europa, como o Museu Britânico (1759), o Museu Hermitage (1764) e o Museu do Louvre (1793), os quais reúnem grandes coleções de arte que tornam-se públicas. Todavia, é significativo compreender o significado de “aberto ao público” nesse contexto. A abertura e o acesso aos espaços museais continuava restrito e segundo Dominique Poulot,

até mesmo no British Museum, fundado pelo Parlamento em 1753 com uma finalidade manifestadamente pública, a entrada, limitada, é difícil e a visita é despachada às pressas. Os verdadeiros usuários dos museus continuam sendo os studiosi e os artistas, que se beneficiam sempre de condições privilegiadas (POULOT, 2013, p. 63).



Figura 02 - Projeto de desenvolvimento da “Grande Galeria do Louvre” Fonte: Panorama Del’Art, 2019 [Disponível em: <https://panoramadelart.com/robert-vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines>. Acesso em 19 de maio de 2020]. Título original: *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. Pintura produzida pelo artista Hubert Robert em 1796.

Nestes primeiros espaços voltados para a arte, o cânone expositivo utilizado foi o museu-galeria (Fig. 02) que, assim como seu antecessor, o modelo dos Gabinetes de Curiosidades, tudo deveria ficar exposto, dado que quanto maior o número de objetos vistos, maior era o status de seu proprietário (ZENERE, 2018). O’ Doherty, crítico de arte e autor do livro *No interior do Cubo Branco*⁵ (2002), retrata a organização dos museus- galerias:

5- Livro publicado em 2002, onde são elencados alguns fatores que influenciaram a mudança no ato de expor, como a transição do espaço expositivo abarrotado de obras sobre paredes escuras, juntamente com adereços decorativos do século XIX, às paredes brancas com poucos objetos e ambiente asséptico do início do século XX.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Pinturas maiores (mais fáceis de ver à distância) vão para o topo e por vezes são inclinadas com relação à parede, para manter o plano do observador; as “melhores” pinturas ficam na zona intermediária; as menores vão para baixo. O trabalho pefeito de pendurar os quadros resulta em um engenhoso mosaico de molduras, sem que qualquer porção de parede seja desperdiçada (O'DOHERTY, 2002, p. 5).

Corroborando com O'Doherty, Rejane Cintrão (2010) destaca que neste período a maneira de dispor os quadros, de maneira cumulativa, seguia o estilo firmado nos Salões Parisienses, também herança dos Gabinetes de Curiosidades, surgidos no século XVII. Esse sistema de apresentação esteve vigente até meados do século XIX (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012). Havia, de maneira geral, uma hierarquia na ordem em que as obras eram sobrepostas nas paredes: em primeiro lugar as obras históricas, seguindo de retratos, pinturas de gênero, naturezas mortas e, por fim, a disposição de pinturas que retratassem paisagens.

Segundo Zenere, os estabelecimentos museais

(...) Instauran una manera determinada de disponer las piezas dentro de sus salas expositivas y de dar cuenta de ellas mediante los dispositivos comunicacionales. (...) Los museos de arte juegan, dentro dicho sistema, un papel central a la hora de enaltecer una obra y de educar sobre un estilo dominante que debe ser apreciado como Arte por los distintos públicos⁶ (ZENERE, 2018, p. 39).

A partir do século XX, os museus de arte passaram a se interessar por oferecer exposições que sistematizassem a produção plástica. Em sequência, o museus de belas artes passaram a pensar as peças expostas de acordo com sua capacidade de informar através da contemplação, sendo assim, se caracterizavam pelo individualismo. Suas salas expositivas eram organizadas cronologicamente, de maneira a restringir as possíveis leituras feitas pelos visitantes, oferecendo uma visão homogênea da arte (ZENERE, 2018).

No que diz respeito à expografia, os princípios basilares das exposições viriam da arte pré e pós renascentista, onde o objeto era visto como independente no ambiente homogêneo. Porém, a situação alterou-se a partir do modernismo, quando novas experiências artísticas resultaram no questionamento e na formação de novas formas de expor arte. Desse modo, pode-se dizer que as conquistas artísticas fomentaram um processo questionador sobre a expografia, pois, da mesma maneira que os moldes do fazer artístico mudaram, o discurso expositivo seguiu o mesmo movimento, posto que novos ideais e recursos artísticos necessitavam de novas abordagens expográficas

6-Estabelecem uma certa maneira de organizar as peças em suas salas de exibição e de dar conta delas através de dispositivos de comunicação. [...] os museus de arte desempenham, dentro desse sistema, um papel central quando se trata de exaltar uma obra e educar sobre um estilo dominante que deve ser apreciado como Arte pelos diferentes públicos (ZENERE, 2018, p. 39 tradução nossa).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

(CONDURU, 2008).

Embora ainda tendo como herança a estrutura de apresentação dos antigos Gabinetes de Curiosidades, com relação ao acúmulo de peças sobrepostas, é interessante citar o caso da reorganização da coleção real no Palácio de Belvedere, em Viena, entre 1778 e 1781, encabeçada por Christian Mechel, que possuiu significativa relevância didática. Segundo Altshuler (2010), Mechel organizou as obras expostas por escolas de pinturas, de maneira cronológica e individual com intuito de, além de maravilhar os visitantes, instruí-los. Após a remoção das pinturas de suas molduras adornadas, Mechel as incorporou em molduras simples, transferindo-as a seus formatos originais e anexando a cada obra, uma etiqueta com informações.

Cabe destacar que no início do século XIX, mais precisamente em 1820, com o objetivo de diminuir o número de obras expostas, simplificando os processos de montagens, historiadores da arte do Altes Museum, em Berlim, passaram a debater sobre a reorganização do número de obras a serem expostas, o que resultou no favorecimento do público considerado leigo (ALTSCHULER, 2010). É significativo reiterar que dado o contexto industrial do período, onde trabalhadores carentes aglutinavam-se em cidades, os museus da Inglaterra no século XIX também tinham como preocupação central o "aprimoramento moral" e incentivavam que todo cidadão frequentasse museus, pois, tais instituições culturais surgiam como forma de elevação intelectual (ALTSCHULER, 2010, p. 52).



Figura 03 - Registro do Salon des Indépendants (1923) Fonte: Europeana. 2020. [Disponível em: https://www.europeana.eu/pt/item/2024913/photography_ProvidedCHO_Parisienne_de_Photographie_1990_2. Acesso em: 23 de maio de 2020]

Conforme afirma Domonique Poulot (2013) a expografia das exposições do século XIX terá duas preocupações principais: a iluminação das salas e o sistema de dependurar as obras. Nas últimas décadas do século é que surgem novas propostas expográficas passando de "[...] uma opulência palaciana para um modo de dependurar mais

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

flexível, com o isolamento das obras de qualidade” (POULOT, 2013, p. 67). Nessa perspectiva, é importante destacar que, se no século XIX houveram os primeiros ensaios referentes a projeção das exposições, é no contexto do século XX que mais claramente se percebe a transição no formato das exposições de arte. Segundo Isabel e Luis Alonso Fernández (2012) foi a partir de 1902 que a maioria dos museus começou a

[...] compartimentar las grandes salas y las interminables galerías em espacios adecuados para exponer conjuntos, tipologías específicas de objetos, obras de un solo artista o una única obra aislada, respetando el orden cronológico (FERNÁNDEZ;FERNÁNDEZ, 2012, p. 44).

Na década de 1920, no “Salon des Indépendants”⁷, (Fig. 03) pode-se observar certo aperfeiçoamento na disposição dos retratos nas paredes, com maior distância entre as obras e mesmo com relação a estas e ao teto.

Outro indício de mudanças no processo curatorial da mesma época é notado a partir do uso de painéis revestidos com tecidos, no Salon des Tuileries⁸, (1924). Posteriormente, nota-se o uso destes instrumentos expositivos em outras mostras, inclusive no Brasil, mais precisamente na “Semana de Arte Moderna” (1922) de São Paulo. Apesar dos aparatos expositivos que pouco a pouco passaram a ser incorporados nas exposições, estes ainda recebiam as obras da mesma maneira que eram colocadas nas



Figura 04 - Exposição no Landesmuseum antes da direção de Dörner (1920).
Fonte: Curso de Capacitação para Museus. SISEMSP, 2015 [Disponível em: http://www.sisemsp.org.br/blog/wpcontent/uploads/2014/03/Colecionismo_Museu_APN.pdf. Acesso em: 28 de maio de 2020]

7-Organizado pela Sociedade dos Artistas Independentes, sua primeira edição foi em 1884, ficando ativo por três décadas. Evento anual, propunha-se a exibir arte moderna e é considerado referência para o Modernismo (CINTRÃO,2010).

8-Exposição anual de arte direcionada à escultura e pintura. Sua primeira edição foi em 1923, sendo sua última exibição por volta de 1950 (CINTRÃO, 2010).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

paredes, ou seja, sobrepostas somente com a moldura separando umas das outras (CINTRÃO, 2010).

Em outra edição do “Salon des Indépendants” ainda em 1924, observou-se menor acumulação e justaposição entre as obras de arte. Conforme pesquisa realizada pela pesquisadora Rejane Cintrão (2010), as paredes, revestidas com tecidos, receberam pinturas alinhadas a uma barra presente na sua arquitetura original e, para sua visualização, o público era convidado a seguir uma passarela. Também, a presença de sofás no ambiente, permitiam ao visitante que repousasse, para assim, poder observar as obras de maneira mais confortável. Percebe-se com isso a intenção em oferecer um ambiente acolhedor ao visitante, possibilitando uma experiência de visitação mais agradável.

No contexto brasileiro das exposições de arte, é no final da década de 1920 que a distribuição das obras passa a ser organizada com maior espaçamento e de maneira horizontal. Esta organização deu-se pela curadoria do alemão Theodor Heuberger⁹, que atuou em exposições no Rio de Janeiro e São Paulo, como a “Exposição de Arte e Artesanato Alemão”, em 1928, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

É significativo pontuar que muito embora a cidade de Paris tenha sido considerada sinônimo das artes em nível mundial, foi na Alemanha que surgiu o primeiro museu de arte moderna, fundado por Ernst Osthaus em 1907, o Folkwang Museum, instituição que passou a agregar em seu acervo obras expressionistas e trabalhos de artistas franceses. Também foram os alemães que, no decorrer do século XIX e início do XX, buscaram a simplificação na montagem de suas exposições (ALTSCHULER, 2010).



Figura 05 - Exposição no Landesmuseum depois da reorganização de Dorner (1930)
Fonte: Curso de Capacitação para Museus. SISEMSP, 2015[Disponível em: http://www.sisemsp.org.br/blog/wpcontent/uploads/2014/03/Colecionismo_Museu_APN.pdf. Acesso em: 28 de maio de 2020]

9-Theodor Heuberger (Alemanha 1898 – Brasil 1987) foi animador cultural das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Ligado à Bauhaus, durante a década de 1920 trouxe da Alemanha para o Brasil várias exposições e em 1931, no Rio de Janeiro, fundou juntamente com outros artistas a Pró-Arte Sociedade das Artes, Letras e Ciências, que recebia exposições, palestras e concertos (CINTRÃO, 2010).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Ainda na Alemanha, sob direção de Alexander Dorner entre 1922 a 1937, o Landesmuseum localizado em Hanover (Fig. 04), foi um marco quanto a inovações no campo dos museus de arte. Considerado o primeiro museu a agregar em seu acervo um expressivo número de obras de arte abstratas, o Landesmuseum, que até então era conceituado como um modelo tradicional de museu para a época, teve sua expografia repensada na gestão de Dorner (ALTSCHULER, 2010).

Pioneiro no campo da curadoria de exposições de arte, Dorner reorganizou as obras em salas que passaram a construir uma unidade narrativa, onde acrescida a informações que provinham de guias impressos, o visitante obtinha uma melhor conexão referente à época e assunto tratados. A arte moderna também ganhou espaço no Landesmuseum em 1927 (Fig. 05) e, segundo Rejane Cintrão (2010), os alemães motivaram as montagens de exposições nos Estados Unidos e inclusive no Brasil, pela maneira como inovaram o modo de expor.

Tendo em vista as diferentes ações curatoriais que visavam o aprimoramento da apresentação das obras de arte e de todo o ambiente expositivo nas primeiras décadas do século XX, é possível identificar que os modelos expositivos que até então eram utilizados estavam desgastados. Um exemplo é a presença constante de elementos decorativos nas exposições (mobiliário, tapeçaria, vasos com flores, entre outros) o que, sob certos aspectos, proporcionava uma ambientação carregada de diferentes signos, e as obras de arte acabavam imersas, “perdidas” em meio a tantas informações.

O público, cada vez mais diversificado fez com que muitos museus europeus iniciassem um processo de reflexão voltado aos estudos teóricos e práticos cuja intenção era repensar à concepção e realização de exposições, modificando certas posturas que até então norteavam o trabalho expográfico.

Em 1927, o jornal parisiense *Le Temps* publicou uma carta escrita pelo então presidente do Office Internacional de Musée¹⁰, Louis Hautecouer¹¹ que questionava justamente tais questões que envolvem a forma de apresentação das exposições e a finalidade dos museus:

O museu deve ser exclusivamente um gabinete de curiosidades do passado ou deve exercer uma influência sobre a vida social e estar intimamente associado ao desenvolvimento intelectual do público, ao mesmo tempo que serve aos estudos dos intelectuais? Se se responde afirmativamente a essa segunda questão, quais são os melhores métodos para aplicar nesse domínio? (HAUTECOUEUR, 1993 apud CASTILLO, 2008, p. 258).

10-Corresponde ao atual Conselho Internacional de Museus (ICOM), que foi criado em 1946.

11-Louis Hautecouer (1884-1973) foi historiador, crítico de arte e professor universitário. Atuou como conservador no Museu de Luxemburgo (1938-1940), foi fundador e depois diretor do Museu de Arte Moderna de Paris. Informações obtidas no site da Biblioteca Nacional da França (BNF) Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12069083/louis_hautecouer/. Acesso em 27 de maio de 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Ao longo da década de 1920, essas questões lançadas pelos profissionais que atuavam nos museus na época problematizavam as práticas de expor a cultura material não apenas no âmbito dos museus de arte, mas no campo dos museus como um todo. Era preciso repensar as práticas e refletir sobre a função dessas instituições, bem como sobre o papel das exposições. Em 1929, o arquiteto Auguste Perret publica o texto *Le musée moderne* onde propunha a criação de um edifício com características de um “museu-monumento urbano” (FISCHMANN, 2003), abordando também o papel funcional dos espaços expositivos e afirmando que “[...] L’aspect des salles ne doit pas lutter avec les oeuvres exposées”¹² (PERRET, 1929, p. 10 apud CASTILLO, 2008, p. 259).

Seguindo esse movimento de indagações que vão surgindo no campo dos museus, ocorre a “Conferência Internacional sobre Arquitetura e Montagem de Museus” (1934), organizada em Madri pela Sociedade das Nações. (LORENTE, 2016). Segundo Jesús-Pedro Lorente (2016, p. 37) nela “[...] triunfou um espírito de reforma que estabeleceu as bases para as inovações modernas, sentenciando o final das recarregadas apresentações antiquadas”. É nesse evento que são lançadas novas perspectivas que evidenciam que “[...] antes de tudo, há que se pensar na expografia” (CASTILLO, 2008, p. 259, grifo da autora).

Dentre as principais conclusões da Conferência cabe destacar alguns aspectos: a compreensão de que o museu é um organismo que cresce, por isso necessita ser um espaço dinâmico, capaz de prever possibilidades de ampliação; a neutralidade arquitetônica como meio de valorização dos objetos expostos; o cuidado com os excessos decorativos nas salas; a iluminação homogênea nas salas garante conforto visual e legibilidade dos elementos expográficos; o formato das salas e a circulação deve permitir acesso livre ao visitante; a disposição dos objetos deve ser pensada de forma didática, sistemática e limitada (CASTILLO, 2008).

Como consequência das reflexões propostas pelo evento, encontra-se a preocupação com o público, suas reações e atitudes perante o espaço do museu e o espaço onde se encontra a exposição. Nesse sentido, a nova postura das instituições da Europa, aos poucos, se espalhou pelo mundo, onde a estrutura das exposições foi se afastando cada vez mais dos “superlotados” Gabinetes de Curiosidades, adquirindo novas formatações e dispositivos capazes de aprimorar a experiência do visitante.

O cubo branco e a caixa preta adentram o universo das exposições

No contexto americano¹³, o fotógrafo Alfred Stieglitz inaugurou juntamente com Edward Steichen, em 1905, a *Secession Galleries*, um espaço para exposições de fotografias com uma proposta inovadora para a apresentação deste tipo de suporte artístico (Fig. 06). O trecho abaixo provém de um artigo da revista *Camera Work*, que Stieglitz comandava e descreve a organização do espaço.

12- “[...] o aspecto das salas não pode lutar com as obras expostas” (PERRET, 1929, p. 10 apud CASTILLO, 2008, p. 259, tradução nossa).

13- Além da *Secession Galleries*, galerias como a *Art of this Century*, em 1962, também começaram a atualizar seus espaços expositivos. Atentando para a iluminação cenográfica, dispoendo em suas salas esculturas sobre bases de madeiras e acomodando obras de maneira não-fixas às paredes, a galeria passou a propor ao visitante uma experiência até então inovadora, onde este vivenciava o espaço de maneira singular (CINTRÃO, 2010).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

[...] As salas da Secession Galleries foram montadas de maneira a permitir que cada fotografia seja mostrada à sua melhor vantagem. A iluminação está concebida de forma que o visitante se encontra em uma luz suave, difusa, enquanto os quadros recebem a luz direta do teto; as luzes artificiais são utilizadas como spots decorativos ao mesmo tempo em que prestam sua utilidade. Uma das salas maiores é mantida em tom oliva suave, a aniação que reveste as paredes é de um tom oliva acinzentado; as madeiras e molduras similares em cor, mas consideravelmente mais escuras. As cortinas são de cetim de algodão oliva-sépia. A sala pequena é projetada especialmente para mostrar gravuras em montagens de tons leves ou em molduras brancas. As paredes desta sala foram cobertas com aniação naturalmente desbotada; o madeiramento e as molduras são de puro branco; as cortinas em tom suave. A terceira sala é decorada em cinza azulado, salmão suave e oliva acinzentado. Em todas as salas, as luminárias combinam com os revestimentos das paredes [...] (CINTRÃO, 2010, p.36).

Apesar de trazer esta nova perspectiva e ser precursor nos Estados Unidos, Stieglitz provavelmente inspirou-se em exposições que visitou na Alemanha, onde residiu por anos (CINTRÃO, 2010). Cabe problematizar a presença constante de elementos decorativos presentes no espaço expositivo, como, por exemplo, a presença de vasos com flores, de cortinas e de luminárias que combinam com o revestimento das paredes.



Figura 06 - Exposição inaugural da Seccion Galleries (1905-1906). Fonte: CINTRÃO, 2010, p. 37.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Uma exposição que merece destaque é “Armory Show”, inaugurada em 1913 em Nova York. Ela tinha como intuito comunicar a arte contemporânea internacional ao público americano e também fomentar a produção no país (Fig. 07). Essa exposição reuniu cerca de 1.300 obras e é considerada a “primeira gran manifestación de arte de vanguardia europeo en los Estados Unidos” (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012, p. 66). Cabe salientar o caráter inovador dessa exposição, que após ficar um mês em Nova York, foi para o Art Institute de Chicago de 24 de março a 15 de abril e terminou sua itinerância entre o 28 de abril e 18 de maio de 1913 no Copley Hall, da Copley Society de Boston (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012).



Figura 07 - Exposição “Armory Show” (1913). Fonte: GONÇALVES, 2004, p. 31.

É na década de 1920 que será criado o primeiro museu de Arte Moderna dos Estados Unidos, o Museum of Modern Art (MoMa) em Nova York. Para a inauguração da instituição, Alfred H. Barr Jr., diretor e um dos fundadores do museu, ficou responsável pelo projeto curatorial e montagem da exposição, que apresentou obras de Cézanne, Gauguin, Seurat e van Gogh.

Assim como Stieglitz, Barr inspirou-se em mostras que presenciou na Alemanha, entre os anos de 1920 e 1930, trazendo para a exposição inaugural um ambiente neutro para as obras, ambientação que conseguiu a partir do revestimento das paredes com tecido de algodão. A forma como Barr dispôs as obras, organizando-as abaixo da linha dos olhos e lado a lado, foi um marco para a apresentação de biodimensionais nos Estados Unidos (CINTRÃO, 2010).

Em 1939 a instituição passa a ser sediada na edificação criada pelos arquitetos Edward Durell Stone e Philip L. Goodwin. Esta arquitetura consolidou o modelo do cubo branco (Fig. 08), fazendo com que este paradigma expositivo fosse difundido e consoli-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

dado em níveis globais. Apresentada por Brian O'Doherty, a conceituação foi empregada para definir o museu moderno, que prezava por um ambiente pretensamente neutro, desprovido de adereços, com intuito de que estes não chamassem mais atenção que a obra de arte exposta (LARA FILHO, 2013; OLIVEIRA, 2016; SARTORELLI, 2019). Essa perspectiva fez com que o cubo branco fosse, ao longo do século XX, consagrado como local ideal para expor arte.

[...] o MoMa foi o primeiro museu de arte moderna e a referência para o cubo branco como futuro espaço racional, ideal porque neutro, com luz branca e difusa e escasso mobiliário. Tornou-se um modelo aplicável em qualquer situação para a arte, tal como seria o estilo internacional para a arquitetura. Essa foi a base de todos os museus de arte moderna e contemporânea por um bom tempo, até as primeiras críticas do pós-moderno e dos espaços expositivos que privilegiam a visibilidade pura, em que as obras "falam por si" e não devem ser importunadas por interferências contrárias ao neutro (SARTORELLI, 2019, p. 17).



Figura 08 - Exposição "Three Centuries of American Architecture" (1939). Fonte: Museum of Modern Art, 1939[Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2093?locale=pt>. Acesso em 26 de maio de 2020]

O'Doherty propõe, assim, uma reflexão acerca destes espaços que exibem e comunicam arte, criticando o modelo modernista baseado na busca pela neutralidade. É significativo salientar as origens desse modelo expositivo com influência direta dos pressupostos arquitetônicos modernistas oriundos da Escola Bauhaus. Uma das principais influências para esta nova concepção expográfica foi o artista russo e professor da Bauhaus - El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

O artista pertencia ao movimento do construtivismo russo, que tinha a valorização geométrica como uma de suas principais características. Para Will Gompertz (2013, p. 202), El Lissitzky foi um visionário e pode ser considerado um “dos pioneiros da primeira arte totalmente abstrata”. Segundo César Sartorelli (2019, p. 16) ele “[...] criou uma arquitetura expositiva em que obra e espaço se tornavam uma unidade, dentro de uma estética racional abstrata, usando o piso e o teto na composição do espaço”. Dentro dessas particularidades é possível identificar vários dos pressupostos do modelo expositivo do cubo branco, destacando a subtração das interferências internas e externas (redução matemática), a clareza visual e a neutralidade espacial e o consequente isolamento das obras de arte (OLIVEIRA, 2016).

Ao trabalhar com exposições, é necessário ter em mente que museus são espaços políticos e que uma exposição envolve muitas questões para além do visível. Ademais, é interessante salientar que o modelo do cubo branco não foi o único da época, no entanto, como argumenta Mirtes Oliveira (2016), assim como outras propostas modernistas, ele possuía forte caráter educacional e persuasivo, carregado de expressiva carga ideológica. De um lado propunha um ambiente cômodo para que o visitante entrasse em contato com a obra e por outro, apresentou-se como um espaço de trocas coletivas. Todavia, o cubo branco não se dá apenas como espaço físico, mas também como

[...] atitude diante da arte, um modo de apresentação, com uma aura de inevitabilidade, de fatalidade com relação ao que se mostra. Ferramenta autolegitimadora do museu – “um trabalho de arte é importante porque está lá” – o cubo branco também constrói o espectador ideal (adulto, branco, classe média) de forma abstrata e em permanente contemplação (FILIPOVIC et al., 2010 apud OLIVEIRA, 2016, p. 8).

A ideia central dessa concepção expositiva é remover todos os possíveis elementos que podem tirar a atenção da obra, diminuindo assim, potenciais interferências que o meio pode ter no trabalho artístico. Assim, este modelo tornou-se paradigma expositivo que percebe a contemplação como sendo suficiente forma para fruição, colocando o objeto exposto em um local quase que sacralizado e de culto. Para O’Doherty,

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interferiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação em si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um Sistema fechado de valores. Um pouco de santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única (O’DOHERTY, 2002, p. 3).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Atualmente muitos são os museus que se utilizam deste tipo de perspectiva expográfica no Brasil (Fig. 09), não somente instituições voltadas à arte, como também aquelas de tipologia histórica, onde as obras e a exposição como um todo, são separadas do mundo exterior pelas suas paredes brancas. É necessário reconhecer as potencialidades desse modelo, sua forma de conceber a expografia e de apresentar e problematizar a cultura material em uma determinada exposição. A neutralidade dos suportes e do ambiente expositivo permitem um maior envolvimento e conexão com os artefatos, sem a interferência de outros elementos. O curador Jens Hoffmann destaca que

A disposição de obras de arte, objetos e textos pode funcionar como uma espécie de roteiro com final aberto, no qual os visitantes são os performers e estão encarregados do destino das suas observações. Longe de serem vítimas de um ambiente enganador, os espectadores são os protagonistas nesse espaço (HOFFMANN, 2017, p. 85-86).



Figura 09 - Exposição "Stockinger 100 anos", no Museu de Arte do Rio Grande do Sul/MARGS (2019). Fonte: Vanessa Barrozo Teixeira Aquino, 2019.

Embora o modelo do cubo branco tenha estabelecido a ideia de neutralidade nas exposições de arte, sabe-se que o discurso neutro não existe, pois o simples fato de sua escolha, carrega consigo visões e propostas que em maior ou menor escala, orientam e refletem na forma que a comunicação se dará.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

É preciso esclarecer que o cubo branco se constituiu como um modelo expositivo que modificou a forma de pensar a expografia no início do século XX e se consolidou principalmente nas exposições de arte, porém, é necessário revisitar e reinterpretar este conceito e tantos outros que permeiam o universo das exposições, sempre com a intenção de estabelecer um diálogo profícuo com os diferentes tipos de público. O cubo branco não é neutro, pelo contrário, ele diz muito sobre o discurso que se quer transmitir, inclusive criando barreiras que podem distanciar e excluir o público (Autora 1, 2017, p. 290).

É significativo pontuar que o período pós 1945 suscitou diversas transformações sociais, culturais e políticas em nível global. O universo dos museus e das exposições também sentiu o impacto dessas mudanças e houve a necessidade de desenvolver novas técnicas e novos modelos que contribuíssem de certa forma para a sociedade que estava se reorganizando após um longo período de conflitos. Segundo Isabel e Luis Alonso Fernández (2012), contribuíram para essa nova realidade,

[...] las diversas corrientes de la cultura, el arte y el pensamiento, pero también de modo decisivo el desarrollo técnico y científico de muy diversos campos, disciplinas y lenguajes. La mayor y hasta más sofisticada profesionalización de las exposiciones de nuestro tiempo ha venido impulsada, entre otros, por los campos de la moderna iluminación, las técnicas de diseño espacial, las de preservación ambiental y las de creación de ámbitos adecuados para la presentación y salvaguarda de los objetos (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012, p. 46-47).

Na esteira dessas mudanças surgem novas concepções artísticas que rompem com diversos paradigmas, como a Pop Art e a Arte conceitual, por exemplo (GOMPERTZ, 2013). A produção artística não estava mais restrita aos quadros e molduras, outras materialidades entram em cena, o próprio corpo do artista passa a compor as obras de arte performáticas. Logo, é perceptível a busca dos artistas e curadores por formas de expor que dialoguem com as novas facetas artísticas que passam cada vez mais a englobar distintas técnicas e abordagens. Segundo Sônia del Castillo,

[...] ao mudar o conceito das exposições, constatamos que seu espaço também se transforma. Se o objeto é substituído pela efemeridade e a obra é feita no lugar expositivo, como efeito, o conceito de cubo branco perde seu sentido e o espaço expositivo adquire flexibilidade semelhante à da caixa preta do teatro [...] (CASTILLO, 2008, p. 326-327).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Nesse sentido, para além do cubo branco, outra proposta expositiva que surge na segunda metade do século XX, e que segue também como referência na contemporaneidade é a chamada caixa preta que utiliza a curiosidade do público e a imersão como forma de aproximação com a obra de arte, uma analogia que se refere à estrutura de comunicação teatral (CASTILLO, 2008). A partir de uma cenografia teatralizada, muito presente nas exposições Blockbusters¹⁴, este modelo vai em contrapartida à proposta asséptica do cubo branco, uma vez que está frequentemente atrelada ao uso de efeitos sonoros e luminosos, que oferecem ao público a possibilidade de imersão. Da mesma forma, essa concepção também é utilizada em exposições onde a obra de arte é sensorial e tecnológica, necessitando este tipo de modelo para melhor fruição do público.



Figura 10 - Sala Rita Mae West – instalação presente na exposição “Salvador Dalí” no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro (2014). Fonte: MURILO TINOCO, 2014 [Disponível em: <https://www.annaramalho.com.br/mostra-de-salvador-dali-inaugura-ccbb-rio/#> Na imagem encontram-se Ricardo Ohtake com a curadora da exposição Montse Aguer e João Fernandez durante a vernissage da exposição.

A exposição “Salvador Dalí” (2014) realizada no Brasil é um exemplo interessante dentro dessa perspectiva expográfica (Fig. 10). A exposição foi organizada pelo Instituto Tomie Ohtake em parceria com o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)¹⁵ e reuniu 150 artefatos, incluindo pinturas, gravuras, fotografias e filmes do artista, oriundas de diferentes acervos - Fundação Gala- Salvador Dalí (ESP), Museu Salvador Dalí (EUA) e Museu Reina Sofia (ESP). A curadoria da exposição foi realizada por essas três institui-

14- São grandes exposições que surgem na segunda metade do século XX a partir dos anseios de uma “era da cultura de massa” (POULOT, 2013). Também conhecidas como “mega exposições” (CURY, 2011) costumam contar com grandes patrocínios e com intensa dramaticidade em sua expografia, sendo pensadas, sobretudo, para atingir o grande público, que por sua vez é atraído em grande parte pela repercussão midiática. Fato que gera uma série de críticas no que diz respeito à credibilidade e à responsabilidade social da instituição cultural que elabora ou que recebe essas mostras.

15- Segundo reportagem do site O Globo durante sua realização no CCBB/RJ, a exposição gerou um recorde de público na instituição, até aquele momento, totalizando a presença de 978 mil pessoas em cem dias úteis de exposição. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-salvador-dali-leva-quase-um-milhao-de-pessoas-ao-ccbb-14033922>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

ções com a coordenação de Montse Aguer, curadora da Fundação Gala-Salvador Dalí¹⁶.

Espaços interativos como a sala Rita Mae West, instalação presente na exposição, são capazes de proporcionar ao visitante uma relação diferente com as obras e com o artista. O modelo da caixa preta recorre à emoção e à interação do público, evocada pelo uso de elementos cenográficos como forma de absorver o olhar e atenção do visitante, em uma espécie de dramatização,

[...] em que mise-en-scènes e efeitos teatrais se tornam truques e manobras cada vez mais freqüentes [...] E, na medida em que se busca acessar a existência pública, reativando seu desejo de imagens [...] o espetáculo, sem dúvida, adquire mais força na esfera expositiva. Isso porque é essa a concepção pretendida pela aferição pública nas exposições de hoje. Daí, a crescente adesão a concepções expositivas espetaculares, bem como à importância do espaço expositivo como pólo cultural, pois a razão de boa parte das exposições está na presença da imagem. Assim entendemos o porquê de o espaço expositivo estar rompendo as fronteiras entre o real e o imaginário (CASTILLO, 2008, p. 291).

Na teoria museológica de concepção de exposições, Desvallées e Mairesse (2013) fazem pontuações a respeito de dois conceitos que comumente se confundem: cenografia e expografia. Os autores entendem que no primeiro caso o curador parte do ambiente para pensar a organização do espaço, onde o objeto fica em segundo plano, já na expografia, parte-se do objeto a ser exposto, onde a pesquisa possui importante papel quanto ao modo de expor e a mais indicada linguagem a ser utilizada para que haja o diálogo com o público.

O que é interessante analisar é a postura dos curadores em relação a estas duas vertentes expográficas: se por um lado há aqueles que acreditam que a fruição diante da obra se dá de melhor maneira pela ausência de elementos externos e "ruídos" que podem tirar-lhe o foco, outros entendem que o viés teatralizado é, na atualidade, uma ferramenta que pode ser utilizada muito pelo fato de que os indivíduos são cada vez mais atraídos por estímulos visuais, sendo a sensibilização um importante agente da recepção estética e na assimilação de conteúdo (GONÇALVES, 2004).

Como pontua Castillo (2008, p. 329) na perspectiva da caixa preta "o espaço não mais se cala para a obra falar, agora, obra e espaço falam". Ao falar sobre este modelo não se pode deixar de pontuar sua dimensão atrativa, uma vez que ele supre a demanda de uma sociedade que cada vez mais preza pelo espetáculo ao mesmo tempo em que apresenta a arte tanto para o público especializado como para o público não

16- Informações obtidas através de reportagens produzidas pelos sites O Globo e Terra. Disponíveis em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/mostra-reune-150-pecas-de-salvador-dali-no-ccb-rio-de-janeiro,854268d5cdfe4410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html>; <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-salvador-dali-leva-quase-um-milhao-de-pessoas-ao-ccb-14033922>. Acesso em 28 de maio de 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

especializado, aproximando, sob certos aspectos, este último, de importantes artistas e de grandes obras de arte.

Nesse sentido, o recurso caixa preta deve compreender uma forma de otimizar a relação do público diante da obra, de maneira parcimoniosa, tornando-se aliado no sentido que estimula a transmissão e troca de conhecimentos, onde a obra não seja comprometida em detrimento de uma cenografia exacerbada, que prejudique sua fruição. Esse viés expositivo é um reflexo da sociedade que ansiava por novas linguagens e novas conexões com as instituições museológicas e com a própria arte, onde

[...] la efervescência de las exposiciones terminó por adquirir, desde la segunda parte de los años setenta y hasta nuestros días, unas dimensiones gradiosas y desconocidas, consolidándose el fenómeno de la atracción y el culto masivo del espectáculo: un signo muy próprio y evidente de la situación actual (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012, p. 58).

Nota-se também que esses dispositivos expográficos (LORENTE, 2016) nascem igualmente da necessidade de apresentar as obras oriundas dos novos conceitos de produção artística moderna e contemporânea. Desse modo, pode-se dizer que as conquistas artísticas fomentaram um processo questionador sobre a expografia, pois, da mesma maneira que os moldes do fazer artístico mudaram, o discurso expositivo seguiu o mesmo movimento, posto que novos ideais e recursos artísticos necessitavam de novas abordagens expográficas. Assim, cabe compreender a importância desses modelos expositivos que surgem e se consolidam ao longo do século XX e que seguem presentes nas práticas expográficas do século XXI.

Considerações finais

Com as mudanças na relação entre museu e público, as instituições passaram a rever a forma e as dinâmicas expográficas até então utilizadas na concepção das exposições, uma vez que são importantes mediadores entre arte e sociedade. Atualmente a exposição de caráter museológico demanda estudos teóricos e fazeres práticos que a qualifiquem, dado que experiência dos públicos é diretamente afetada pela postura em que esta é pensada e a forma com que é concebida. Os profissionais dedicados ao planejamento de exposições estão em constante busca pelo aprimoramento de suas práticas visando contemplar tanto as estratégias de comunicação quanto os cuidados que envolvem os procedimentos de salvaguarda e preservação da cultura material.

Ao se afastarem da noção de espaço de culto e sacralização, as instituições museais iniciam um processo de reflexão diante das possíveis relações com o público, valorizando seu acesso e sua presença, pois diferentemente de galerias e outros espaços independentes de arte, os museus possuem um caráter social que deve ser considerado. Nesse sentido, certos cânones expográficos que se constituíram como estratégias

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

voltadas para um determinado público, consolidando-se apenas como um espaço de deleite e de encontro entre os pares, precisaram ser repensados. Desde o excesso de informação, com o uso objetos decorativos fora de contexto, sobreposição de obras, passando pela redução de informações, incluindo a noção de que “a obra deve falar por si”, até a criação de ambientes imersivos e a inserção de novas técnicas de som e luz, percebe-se a diversidade de mudanças que aconteceram ao longo do século XX no campo das exposições.

No contexto atual, ao colocar em perspectiva o uso da expografia atrelada ao cubo branco ou a utilização da caixa preta, o que se nota é a busca por tornar o ambiente expositivo em um espaço que estimule a fruição do público, seja pela ausência de elementos, através do contato direto com a obra de arte ou por meio do apelo aos seus sentidos que, de certa forma, complementam a experiência por intermédio de cenário mais imersivo. Além disso, percebe-se que ao passo que o cubo branco direciona o olhar para as obras como elementos “sagrados”, separando-os da vida cotidiana por uma linha invisível, a caixa preta busca pela evocação dos sentidos da vida ordinária, criando relações de proximidade e reconhecimento, ao mesmo tempo que informa e emociona.

As exposições possuem uma aura especial, à medida que sensibilizam e entretêm, são capazes de questionar, problematizar e inquietar o visitante. Ao longo da história da expografia das exposições de arte, é possível perceber transformações consideráveis em sua forma. Neste texto trouxemos alguns exemplos, alguns olhares acerca de determinadas exposições identificando e problematizando os elementos constituintes dessas práticas comunicacionais sob uma perspectiva histórica. Sem a pretensão de esgotar a temática, identificamos a existência de lacunas e a perspectiva de outras abordagens e recortes no que diz respeito à história das exposições.

Cabe salientar que não existe o modelo ideal a ser seguido, o que existem são possibilidades de construção de narrativas acessíveis que ampliem o diálogo e o conhecimento sobre a arte e que sejam capazes de estabelecer vínculos, conexões e despertar antigos e novos interesses do público pela produção artística em questão. As exposições são ambientes capazes de democratizar o acesso à cultura material e à informação científica proporcionando momentos de reflexão, aprendizado e entretenimento. Desse modo, necessitam ser elaboradas de forma responsável atentando aos diferentes aspectos que envolvem sua forma e seu conteúdo garantindo assim uma experiência única ao público.

REFERÊNCIAS

- ALTSHULER, Bruce. Curadoria, exposição e educação no museu de arte. In: REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. *Sobre museus: conferências*. São Paulo: MAC USP, 2010.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: *Sobre o ofício do curador*. São Paulo: editora Zouk, 2010, p. 15-41.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- CONDURU, Roberto. Por uma translucidez crítica Pensando a curadoria de exposições de arte. In: *Cadernos de diretrizes museológicas n° 2*. Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, p. 72-79, 2008. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf.
- CUNHA, Marcelo Bernardo. A exposição museológica como estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. In: *Revista Magistro*. n.1, v.1, p. 109-120, 2010. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1062/624>.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CURY, Marília Xavier. Museus em Transição. In: Sistema Estadual de Museus, SISEM SP (Org.). *Museus: o que são, para que servem?* São Paulo, 2011. p. 17-28.
- DESVALLÉES, André, Mairesse, François. *Conceitos-chave de museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. São Paulo: Armand Colin, 2013.
- FERNÁNDEZ, Luiz Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- FISCHMANN, Daniel Pitta. O projeto de museus no movimento moderno: principais estratégias nas décadas 1930-60. *Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, 2003, 136p.* Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/11056>.
- GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.
- KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. *ARQ Texto*, p.12-25. 2000. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf
- LARA FILHO, Durval de. Formas de organização de exposições nos museus de arte. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, v. 11, n. 4, p. 62-80, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/download/16364/14652/>.
- LORENTE, Jesús-Pedro. O auge das reconstruções de expografias e de museografias históricas após a crise do cubo branco moderno. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, 2016, 5(10), p. 34-42. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v5i10.17723>
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins, 2002.
- OLIVEIRA, Mirtes Cristina Marins de. 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: *Histórias das Exposições: Casos Exemplares*. 2ed. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, v. 1, p. 17-23, 2016.
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- SARTORELLI, César Augusto. *Arquitetura de exposições: Lina Bo Bardi e Gisela Maga-*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Ihães. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

AQUINO, Vanessa Barrozo Teixeira. A exposição "No Drama" e as ressonâncias do cubo branco. In: *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.285-291, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/891>>

VALLADARES, José. *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos (1946)*. 2ª edição – Bahia: EPP, 2010.

ZENERE, Alejandra Panozzo. *Se contempla se experimenta: Modos de comunicar del museo de arte contemporâneo*. 1ª ed. Rosario: UNR Editora, 2018.



Texto submetido em: 30/05/2020
Texto aceito em: 17/06/2020
Texto publicado em: 30/06/2020

Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

Professora do Curso de Bacharelado em Museologia (FABICO/UFRGS) e do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa/UFRGS)

Aline Vargas de Vargas

Mestranda em Museologia e Patrimônio (PPGMUSPA) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharela em Museologia pela mesma Universidade. Atua como pesquisadora no Projeto de Pesquisa Forma & Conteúdo: reflexões sobre as exposições museológicas (UFRGS). Áreas de interesse: comunicação museológica, curadoria, educação patrimonial, arte.

Como citar: AQUINO, Vanessa Barrozo Teixeira. VARGAS, Aline Vargas de. Olha-res acerca das exposições de arte: uma perspectiva histórica. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, jan-jun 2020. ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.103652>.
