

A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia

The enjoyment of art in museums: a discussion from expography

Janaina Silva Xavier*

Resumo: A expografia da arte é uma das ações da cadeia operatória museológica que vem sofrendo rupturas e deslocamentos especialmente a partir das expressões modernas e contemporâneas. Esses arranjos têm colocado em discussão o modo como a curadoria pode afetar a compreensão do fenômeno artístico e os papéis intercambiáveis do curador e do artista nesse processo. Este texto considera a expografia como um dos elementos que interfere na fruição estética e pontua alguns momentos relevantes da trajetória expográfica da arte no mundo e no Brasil.

Palavras-chave: Artes Visuais. Museus. Expografia. Séculos XVII a XX.

Abstract: The art expography is the actions of the operative chain museological that has been suffering ruptures and displacements especially from the modern and contemporary expressions. These arrangements have put in discussion how curatorship can affect the understanding of the artistic phenomenon and the interchangeable roles of curator and artist in this process. This text considers expography as one of the elements that interferes in the aesthetic fruition and points out some relevant moments of the trajectory of art expography in the world and in Brazil.

Key-words: Visual arts. Museums. Expography. Centuries XVII to XX.

1. Introdução

A arte em exibição tem desenvolvido uma série de enquadramentos, modelos e procedimentos com a finalidade de permitir uma melhor compreensão dos seus significados. A expografia é um dos principais meios de comunicação museológica onde as instituições se dão a ver, exibindo suas coleções em diferentes composições, espaços e ambientações, conferindo significados e valores aos objetos artísticos. Essa ação dos museus, que a princípio pode parecer simples, envolve complexas relações e disputas onde podemos questionar o potencial da curadoria para mediar a experiência estética, nortear os juízos sobre a arte e até mesmo influenciar a história da arte.

Essa potencialidade dos espaços da arte tem sido tema crescente de discussões e de experiências expográficas, a partir da consciência de que o lugar da obra é elemento essencial de como compreendemos e interpretamos a arte. Diante

* É licenciada em Artes Visuais, especialista em Patrimônio Cultural e Conservação de Artefatos e mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPEL. Possui mestrado em Museologia (USP) e é doutoranda em Artes Visuais (UNICAMP). É Museóloga e Professora do Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP EC). janaina.xavier@unasp.edu.br

desse paradigma, este texto se propõe a considerar as ações expográficas em relação à percepção da arte e analisar alguns casos que pontuam como a curadoria das exposições artísticas foi se desenvolvendo no mundo e no Brasil a fim de compreender o quanto essas questões foram se ampliando e emergindo nas noções que temos sobre o pensamento curatorial contemporâneo.

2. A expografia como elemento na percepção da arte

A discussão sobre a temática da expografia no museu é sempre pertinente, pois é através da exposição que o museu propõe um canal de comunicação entre o acervo e o visitante, possibilitando a interação e a apropriação do conhecimento e da fruição estética. Conforme a museóloga Marília Xavier Cury (2005), a expografia é a área da museografia que representa as ações práticas da museologia e que, segundo a autora, se estrutura a partir dos “conceitos, objetos, espaço e tempo”, sendo percebida pelo público na sua totalidade (CURY, 2013, p.20).

Para Mário Moutinho a exposição é o centro das ações do museu:

Trata-se de selecionar (autocraticamente ou de forma participativa) um conjunto de objetos no sentido mais lato da palavra, os quais serão exibidos pelo seu valor consensual, pelo valor que lhes é atribuído, ou pelo significado que podem assumir. Colocados em mobiliário museológico, ou em contexto, explicitados por meio de legendas, de discursos personalizados ou coletivos, o objeto saído da reserva é sem dúvida a alma da exposição e do catálogo (MOUTINHO, 1994, p.6).

No dizer de Ulpiano Meneses (1994, p.10), as ações expográficas têm uma importância vital no museu, pois “a partir da seleção mental, ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto pedagógico”. A exposição é parte do processo de comunicação museal e envolve uma complexa organização do conhecimento na decodificação dos signos utilizados.

Como estudo científico, a museologia tem seu objeto no chamado “fato museal” que se propõe investigar a relação do sujeito, com o objeto em um cenário. Esse conceito, que no Brasil foi desenvolvido pela museóloga Waldisa Guarnieri (2010), encontra eco entre os teóricos das artes. Para Carvalho (2012, p.48) a exposição das artes visuais “é resultado de uma relação de reciprocidade entre o trabalho de arte, o lugar onde este trabalho se especializa e o observador/interagente, em um tipo de inscrição espaço-temporal”.

Assim, para que a exposição atinja um grau significativo de comunicação, vários elementos precisam ser levados em consideração: o ambiente, a organização do espaço, os sons, os ruídos, o mobiliário expográfico, a iluminação, as obras, os textos, o percurso, o público, etc. Planejar a partir de todos esses estímulos é um desafio para os profissionais que atuam nos museus, mas do seu sucesso depende boa parte do entendimento do visitante sobre o conteúdo apresentado, auxiliando na apreciação significativa das obras de arte.

Ao preparar uma exposição de arte, o curador precisa ter em mente que nenhuma obra necessita de outras para ser vista ou compreendida, mas ao reuni-las, elas se contaminam e se comunicam, se aproximando e trocando sentidos. Nenhuma obra de arte é hermética. Deste modo, as obras abrem caminhos em direção a outras obras e as relações se tornam mais produtivas quando fogem de significados naturais e declarados para construções oblíquas e tangentes (ALVES, 2010).

O modo como as obras selecionadas são expostas pode expandir ou reduzir o sentido delas. Baseados nessa premissa, museus e galerias colocam obras de arte menos conhecidas ou apreciadas em pontos estratégicos no espaço expositivo ou ao lado de outras já consagradas pelo público a fim de conferir-lhes importância, valorizando um artista ignorado ou uma peça desprestigiada do acervo.

Essas interferências por parte do trabalho de curadoria têm grande interposição sobre “o modo de visualizar e pensar a arte” o que impõe sobre essa função a necessidade de embasamento histórico e teórico significativo no campo das artes e da museologia, além da capacidade de envolver negociações com as mais diferentes instâncias e atores do sistema artístico (CARVALHO, 2012, p.48).

Em grande parte, o curador do museu trabalha a partir de um viés retrospectivo valendo-se de diferentes olhares e conexões sobre o acervo, podendo sua escolha recair sobre um determinado recorte temporal ou geográfico, uma temática, elementos plásticos que se aproximam ou dialogam, mostras individuais de um artista ou de um grupo de artistas que se relacionam, pela técnica, etc. Mesclar peças do acervo com obras emprestadas de outras instituições, de coleções particulares ou dos artistas são práticas igualmente recorrentes entre os museus que podem assim ressignificar as coleções. Temos ainda a possibilidade da presença do curador convidado que por não pertencer ao quadro de profissionais do museu não lida com o acervo diretamente. Essa dinâmica permite novas composições com as obras que podem renovar os discursos e resultar em outros enquadramentos.

Há situações, no entanto, em que as obras não foram feitas para serem conservadas e exibidas nos museus, porém esse tem sido o destino final das peças. Temos alguns exemplos de arte postal, livros de artista e até objetos como, por exemplo, as “Inserções em Circuitos Ideológicos”, de Cildo Meireles, que são apresentados em vitrines nas exposições. Outro caso ocorre quando os objetos artísticos que foram feitos para serem manipulados e interagirem com o público, tais como os “Parangolés” de Hélio Oiticica e os “Bichos” de Lygia Clark, serem mantidos em expositores muitas vezes fechados, por questões de preservação, e que com isso, perdem seu sentido original. Apesar de serem obras importantes para o entendimento da história da arte e da necessidade inegável de sua preservação, é preciso que o curador tenha em mente que há uma ruptura entre a poética pretendida pelo artista e o que o museu propõe com a sua forma de apresentação dessas obras e isso deve ser informado ao público de alguma maneira.

Com relação aos espaços expositivos brasileiros, observa-se em muitos casos que eles não foram criados para esta finalidade, pois são edificações adaptadas com uma infraestrutura física inadequada aos projetos curatoriais, com excesso de janelas, portas, colunas e salas pequenas, com o pé direito muito baixo, que impedem a apresentação de determinadas obras ou causam ruídos na relação do observador com os objetos artísticos. Portanto, a arquitetura do museu é outro fator importante a ser considerado, pois ela tem a capacidade de tolher e limitar significativamente as ações expográficas, tornando as soluções das mostras muito similares por falta de opções.

Para minimizar essa dificuldade, alguns museus trabalham com obras que são solicitadas diretamente aos artistas para espaços ou situações específicas. Nesses casos, o diálogo entre o curador e o artista é travado antes da concepção da obra e os resultados são mais previsíveis, girando a organização das exposições em torno da figura do artista e dos ajustes acordados e não apenas da obra de arte como objeto acabado e deslocado de sua origem (KWON, 2002).

Recursos expográficos também podem ser utilizados nos ambientes para fazer sobressair uma obra como, por exemplo, “um foco de luz sobre determinado objeto, destacando-o do conjunto e conferindo certo componente de dramaticidade”, podendo deixar as demais peças do recinto uniformes e em segundo plano (CARVALHO, 2012, p.51). A luz também interfere na percepção das cores das pinturas, conseguindo alterar significativamente a luminosidade, os matizes e as gradações dos tons, modificando a impressão sobre as obras. Esse efeito pode intervir principalmente nas

expressões onde o artista explora de forma mais significativa às sensações óticas causadas pela cor.

Há que se considerarem obras que demandam recursos tecnológicos envolvendo áudio, vídeo e iluminação, entre outros, e que precisam de uma atmosfera específica, sob pena de não atingirem os resultados esperados pelo artista quando a montagem não for correta. Em algumas exposições nos museus brasileiros a vídeo-arte é pouco apreciada pelos visitantes pela falta de acomodações confortáveis e uma luminosidade e acústica impróprias.

As instalações artísticas também exigem espaços apropriados e de dimensões suficientes para a sua ambientação espacial. A potência das obras pode ser minimizada se elas forem colocadas em recintos apertados ou sob a interferência de outras obras. Sobre esse aspecto Tadeu Chiarelli (1999, p.17) coloca que “em uma mostra, o que deve sempre prevalecer é a integridade de cada obra em particular, independente dos conceitos, das preferências ou idiosincrasias do responsável pela mesma”.

Experiências recentes de exposições montadas em ambientes cenográficos é outra questão que têm gerado discussões sobre a pertinência e adequação desses elementos para a compreensão da obra artística. Arquitetos, cenógrafos e artistas defendem seu uso com o objetivo de criar o contexto ideal para fruição estética, permitir a contextualização histórica ou cultural sem, contudo, sufocar a obra de arte. Outros argumentam que recursos cenográficos exercem função didática e ajudam a seduzir os visitantes. A “Mostra do Redescobrimento Brasil + 500” realizada no Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera - SP, em 2000, é um caso do uso de cenografia, onde a curadora Bia Lessa expôs a arte sacra do módulo Barroco em um ambiente que recriava uma procissão, com flores e música (CAETANO, 2005).

A partir desses entrelaçamentos entre as obras de arte e a curadoria e da autonomia do curador ao propor novas formas de comunicar os trabalhos artísticos temos o desenho das exposições como um campo criativo, onde a trajetória da expografia moderna e contemporânea apresentou modelos que privilegiaram a experiência ou a interpretação. Pela experiência houve o intuito de planejar um ambiente neutro para ressaltar a essência da obra sem nenhuma interferência e na interpretação a intenção foi privilegiar a compreensão da obra de arte pelo público, a partir de etiquetas, textos, organização cronológica e acessível. Na primeira delas, o

curador tenta atuar como um agente pretensamente passivo e na segunda como mediador.

Porém, em ambos os casos, é necessário avaliar que a forma como as obras são selecionadas e expostas e os discursos apresentados já são um elemento de interferência do curador, mas que não limitam ou definem os significados possíveis. Eles devem ser plurais e abertos a diferentes interpretações por parte dos visitantes, pois “[...] a experiência da arte é múltipla, envolvendo todos os sentidos. [...] O espectador faz parte do processo criativo. [...] É o espectador quem faz a obra” (FREIRE, 2006, p.27). Serota (2000) sugere então um arranjo expográfico onde haja diferentes modos e níveis de interpretação por meio de leituras e comparações a serem exploradas pelos visitantes de acordo com seus interesses e sensibilidades.

Essa compreensão é compartilhada por Archer (2001, p.235) ao afirmar que “olhar não é um ato passivo”, o que nos leva a entender que a exposição só se completa na interação com o observador e nas suas percepções. O curador não tem o controle completo da exposição, a mediação que ele oferece é apenas uma orientação inicial ao público. Enfim, como sintaxe visual, a arte possui seus próprios sistemas de representação, relações objetivas e subjetivas, interações e intersecções entre os elementos materiais e os dispositivos envolvidos na sua produção, recepção e crítica, que para serem compreendidos exigem uma visão interdisciplinar estética, histórica e semiótica dos observadores.

3. A expografia da arte ao longo do tempo

A forma de manipular, classificar e exhibir os objetos nos museus alterou-se muito com o passar dos anos. Da antiguidade até a Idade Média a arte não foi feita para ser exposta em museus. As pinturas e esculturas eram criadas para lugares específicos estando, em geral, atreladas à arquitetura. Foi somente no Renascimento que surgiu a pintura sobre tela permitindo uma maior facilidade no transporte, deslocamento e exposição das obras.

Inicialmente, as coleções pertencentes aos reis, príncipes e burgueses eram organizadas nos chamados Gabinetes de Curiosidades e exibidas pelos seus colecionadores a um grupo seleto de aristocratas e estudiosos conforme o interesse de seus proprietários e para sua vaidade, demonstração de poder e destaque social.

Esses gabinetes eram repletos de artefatos de terras distantes, antiguidades, coleções de ciências naturais e obras de arte (LARA FILHO, 2006).

No século XVII o rei Luís XIV criou a galeria de arte e a Academia Real de Pintura e Escultura no Palácio do Louvre que realizava salões abertos ao público. O século XVIII foi marcado pela abertura dos primeiros museus de arte, entre eles, o Museu Britânico em Londres (1759), o Museu Ermitage em São Petesburgo (1764), o Museu do Prado na Espanha (1819) e o Museu Metropolitano de Arte, em Nova York (1870). Nesses espaços as obras cobriam as paredes, colocando as pinturas lado a lado, limitadas apenas pela moldura. Segundo o crítico de arte Brian O'Doherty (2002, p. 5) a lógica da instalação era a seguinte:

[...] obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda não separada e isolada no recinto. Contrariando a (para nós) horrenda concatenação de períodos e estilos, as exigências impostas ao espectador pela disposição estão além da nossa compreensão. É preciso alugar pernas de pau para chegar ao teto ou apoiar-se nas mãos e nos joelhos para espiar uma coisa próxima do rodapé? [...] 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 perfeito de pendurar os quadros resulta em um engenhoso mosaico de molduras, sem que qualquer porção de parede seja desperdiçada.

Essa maneira de expor as obras de arte, tomando as paredes do piso até o teto, foi mantida do século XVII até o início do século XX. A construção das narrativas procurava promover os valores hegemônicos das classes burguesas, operando na indução de ideologias de nação, história e identidade. Somente com o advento das expressões de vanguarda, que exposições temporárias começaram a ser organizadas pelos próprios artistas e em outros espaços, apresentando além de obras de arte tradicionais, objetos, fotografias, vídeos e peças de design e a expografia passou a apresentar inovações nas instalações e novas formas de posicionar o observador frente à arte.

Os artistas futuristas, suprematistas, dadaístas e surrealistas organizaram suas próprias exposições¹. Entre eles, Marcel Duchamp destacou-se por explorar a interatividade com o público, subvertendo o papel da curadoria, dando as obras o papel secundário nas exposições, problematizando a relação objeto e contexto e a

¹Podemos citar como exemplos “A última exposição futurista”, 1915, na Rússia, “A Primeira Missa – Dadá Internacional”, 1920, em Berlim, a “Exposição Internacional do Surrealismo”, em 1938, em Paris, e “Primeiros documentos do Surrealismo”, em 1942, em Nova York.

definição dos papéis do curador e do artista. Suas curadorias podem ser tomadas como uma obra de arte. Durante o *vernissage* de “Primeiros documentos do Surrealismo”, em 1942, em Nova York, Duchamp colocou uma teia de 1.600 metros de fio, do chão até o teto, entrelaçada entre as obras que estavam presas em painéis perpendiculares às paredes, impedindo assim a livre circulação do espectador.

Paralelo a essa onda de exposições promovidas pelos artistas da vanguarda, a museologia começou a se estruturar como uma disciplina acadêmica e área de estudos. Em 1908, o Museu da Pensilvânia, na Filadélfia, criou um curso para curadores de museus de arte, ministrado por Sarah Yorke Stevenson. Cursos de Museologia foram abertos, em 1921, na Harvard, coordenado por Paul Sachs e na Universidade de Masaryk, na República Tcheca, em 1922. Porém, a museologia só se estabeleceu como estudo científico em meados da década de 1950, quando alguns pensadores europeus como Zbynek Zbyslav Stránsky, Anna Gregorova, Wolfgang Klausewitz, Ivo Maroevic deram início ao desenvolvimento de reflexões, teorias, métodos e sistemas envolvidos no fenômeno museológico.

Os museus, por sua vez, começaram a reorganizar suas exposições com a criação de ambientes com maior espaçamento entre as obras e informações para os visitantes. Em 1925, Alexander Dorner tornou-se o diretor do Museu de Hannover, na Alemanha, implementando uma série de mudanças na curadoria. Dorner adequou às salas de acordo com a atmosfera do período artístico. As galerias da Renascença foram pintadas de branco ou cinza, enfatizando o formato cúbico, a geometria e a perspectiva, nas alas do Barroco as paredes foram cobertas de veludo vermelho e a pinturas receberam molduras douradas e para o ambiente do Rococó as paredes eram brancas, com detalhes em dourado (STANISZEWSKI, 1998).

Contudo, a revolução do conceito expositivo foi instaurada pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), inaugurado em 1929, em Nova York. O MoMA consolidou um modelo radical que posteriormente ficou conhecido como “cubo branco”, onde o espaço buscava eliminar qualquer interferência que viesse prejudicar a apreciação das obras, através da neutralização do ambiente e da pretensa autonomia da arte. Essa disposição tão severa, no entanto, produzia uma atmosfera artificialmente homogênea, asséptica e descontextualizada, aonde a presença do público chegava parecer uma intromissão. Nessa configuração não havia lugar para discursos e disputas, pois a arte passava a ser um objeto acabado e de valor e sentido absoluto (O'DOHERTY, 2002). Nas exposições do MoMA as obras eram alinhadas por um eixo central na altura do

olhar do observador, sob as paredes brancas e com a iluminação controlada e uniforme. Desde então, esse ambiente, influenciou a conformação de muitos museus de arte moderna e contemporânea, inclusive no Brasil.

No Brasil, as primeiras exposições eram semelhantes às propostas europeias, exibindo um grande número de obras. Um dos primeiros museus de arte brasileiros, a Pinacoteca de São Paulo, fundada em 1905, ocupava o salão do 3º andar do Liceu de Artes e Ofícios, adaptado pelo seu diretor, o arquiteto Ramos de Azevedo. Sob a pintura lisa e clara das paredes eram penduradas as telas, lado a lado e umas sobre as outras e no centro do salão eram postos os moldes de esculturas sobre expositores. Vasos de plantas e sofás completavam a decoração do ambiente (ARAUJO; CAMARGOS, 2007).

Com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, os museus que ainda eram incipientes no país, passaram a ser vistos como um importante instrumento para a constituição do Estado Novo (1937-1945). Assim, em 1932, foi criado no Museu Histórico Nacional (MHN) o Curso Técnico de Museus – o primeiro da América Latina a oferecer o estudo sistemático das práticas museográficas e que deu origem, em 1979, à atual Escola de Museologia da UNIRIO. O curso do MHN, idealizado por Gustavo Barroso, com duração de dois anos, tinha por objetivo preparar profissionais para atuarem no processamento e conservação dos acervos, atendendo a demanda de profissionais no MHN e dos museus que estavam sendo abertos em diversos estados².

Como bibliografia de referência para o curso, Barroso publicou, em 1946, a obra “Introdução à Técnica de Museus”, em dois volumes, que se tornou um manual profissional amplamente utilizado até a década de 1970 no Brasil. Sobre as questões expográficas o primeiro volume do livro destaca o papel do “arrumador” de museus que deveria ser criterioso ao selecionar as peças a serem exibidas a fim de não extenuar o visitante com o excesso de objetos.

Barroso vai ressaltar alguns aspectos que deveriam nortear o arrumador na elaboração da exposição: a estética dos objetos e o efeito de sua colocação, a

² Nas décadas de 1930 e 1940 foram abertos diversos museus no país, entre eles: o Museu Casa de Rui Barbosa, RJ (1930), o Museu da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, RJ (1933), o Museu Histórico da Cidade, RJ (1934), o Museu Nacional de Belas Artes, RJ (1937), o Museu da Inconfidência, MG (1938), o Museu da Imperial de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, RJ (1939), o Museu Imperial, Petrópolis, RJ (1940), o Museu das Missões, RS (1940), o Museu Antônio Parreiras, Niterói (1941), o Museu Histórico de Belo Horizonte (1943), o Museu do Ouro de Sabará (1945), o Museu da Venerável Ordem Terceira do Carmo, RJ (1945).

facilidade de visão e do exame do público, uma etiquetagem boa e clara, a segurança das peças. Na concepção do autor, o exercício dessa função abrangia estudos especializados, mas tinha um percentual de vocação, o que conferia a esse profissional autoridade: “o arrumador é o único juiz do que for mais propício” (BARROSO, 1951, p.37).

Para o sucesso da exposição, Barroso (1951, p.52) orientava que todos os elementos deveriam ser meticulosamente pensados: expositores, paredes, espaçamento, pé direito das salas, iluminação: “procura-se ao mesmo tempo emocioná-lo [o visitante] e educá-lo”. O autor entendia que o arrumador imprimia sua marca pessoal nas exposições:

O bom gosto reflete-se numa arrumação de museu, encantando geralmente o visitante, sem que ele saiba por quê. Condição precípua do arrumador; é quase sempre um senso inato. Pode, todavia, ser adquirido com a educação, o convívio, o esforço e a prática (BARROSO, 1951, p.48).

Esses conhecimentos foram à base da formação dos museólogos até a década de 1970 quando então foram introduzidas disciplinas práticas de exposição no Curso de Museologia da UNIRIO com a criação do Laboratório de Desenvolvimento de Exposições (LADEX), em 1979, sob a coordenação das professoras Celma Franco e Tereza Scheiner. As mostras curriculares que já eram uma prática do Curso Técnico se intensificaram e passaram a ser uma exigência curricular com a criação do Laboratório, que propunha componentes teóricos e práticos de curadoria.

Em 1947, o jornalista e empresário brasileiro Assis Chateaubriand fundou o Museu de Arte de São Paulo (MASP) como a primeira instituição privada sem fins lucrativos de perfil moderno. Para dirigir o museu, Chateaubriand convidou o também jornalista e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi que trouxe de Milão e Roma a experiência como marchand, crítico de arte e galerista. Bardi e sua esposa, a arquiteta modernista Lina Bo Bardi, haviam se radicado no Brasil em 1946.

Em 1947, o MASP foi instalado em dois andares do prédio da rede de jornais Diários Associados, de propriedade de Chateaubriand, no Edifício Guilherme Guinle, na Rua Sete de Setembro, no centro da cidade, ali funcionando por vinte anos até ser transferido, em 1968, para o atual prédio da Av. Paulista, projetado por Lina. Diferentemente das propostas museológicas tradicionais até então existentes no país, Bardi afirmava: “Um museu, no seu significado moderno, não é uma simples coletânea de quadros mais ou menos célebres. É um organismo vivo e participante da vida

artística de um país: tem que sentir, tem que se integrar no ambiente em que funciona³”.

Tomando como referência o MoMA, Bardi idealizou uma instituição dinâmica que misturasse museu e escola, onde o público de todas as faixas etárias visitasse as exposições, aprendesse sobre história da arte e pudesse produzir obras artísticas. “É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação da civilização⁴”. A visão de Bardi foi alargada pela sua participação no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em Atenas, em 1933, onde teve contato com Le Corbusier e os debates sobre a funcionalidade da arte e sua inserção no cotidiano, o papel social dos museus, e a unidade das artes com a arquitetura.

A estrutura física inicial do MASP era restrita, havia uma sala principal para exposições do acervo, outra para as exposições didáticas de história da arte e um auditório para cursos e oficinas com cadeiras dobráveis projetadas por Lina que facilitavam o uso em múltiplas atividades. Nas exposições didáticas, fotos e reproduções de obras antigas e modernas eram coladas em painéis de vidro, juntamente com objetos de moda, da indústria e utensílios, promovendo discussões sobre história da arte.

Lina teve papel fundamental na curadoria do MASP. Ela orientava a montagem da exposição do acervo e também das mostras temporárias de importantes artistas brasileiros como Cândido Portinari e internacionais, como Alexander Calder, Ernesto di Fiori, Max Bill e Le Corbusier. A arquiteta passou a utilizar painéis brancos, fixos em tubos de aço, na altura do olhar do observador, que remetiam aos cavaletes onde as pinturas são produzidas, criando módulos expográficos e individualizando as obras, sem classificá-las em períodos ou gêneros, colocando juntas obras de diferentes épocas, ocultando as etiquetas. Essa estratégia provocava no espectador um julgamento espontâneo, evitando a hierarquização das obras e os preconceitos, permitindo um percurso livre para o visitante. Lina contava também com a contribuição de outros profissionais para conceber as exposições, como o arquiteto Giancarlo Piretti e os artistas Roberto Sambonet e Bramante Buffoni, no design gráfico. A

³ Discurso de Bardi, apud TENTORI, F. P.M. Bardi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

⁴ Idem.

arquiteta também foi responsável pelo projeto do prédio do MASP, inaugurado em 1968, com sua estrutura suspensa, planta livre e paredes envidraçadas que expandem a galeria do Museu, dissolvendo o ambiente interno com o externo (BARDI, 1992).

O ano seguinte à inauguração do MASP (1948) foi assinalado pela abertura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ). O MAM RJ surgiu da iniciativa do colecionador e industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya e da elite intelectual carioca com o desejo de promover atividades culturais diversas, envolvendo exposições de arte, fotografia, cinema, música, cursos e palestras, de forma semelhante ao que vinha acontecendo no MoMA. A primeira sede do MAM RJ foi no Banco Boavista, sob a direção da jornalista e empresária, proprietária do Correio da Manhã, Niomar Sodré, entre os anos de 1949 a 1951. Em 1952, foi transferido para o prédio do Ministério da Educação e Saúde, onde Oscar Niemeyer planejou um espaço para exposições.

Em 1952, a Prefeitura do Rio de Janeiro doou o terreno para a construção do Museu e o arquiteto Affonso Eduardo Reidy desenvolveu o projeto, com paisagismo de Burle Marx, que só foi concluído em 1967, três anos após a morte de Reidy. A proposta arquitetônica foi construir um espaço flexível com uma galeria no segundo andar com três pés direitos diferentes, livre de colunas e medindo 130 metros de extensão por 26 metros de largura, com amplas aberturas laterais permitindo a iluminação natural diurna em alguns espaços e artificial em outros. Essa opção pela luz natural, segundo Reidy (1953), tinha por objetivo valorizar as obras expostas, criando zonas de sombra e relevos, além da possibilidade do contato visual do público com a natureza exterior. No térreo foram planejados os laboratórios, as salas de aula, os ateliers e o teatro. Para os jardins, Burle Marx, projetou locais para exibição de esculturas ao ar livre, alargando os limites expográficos do Museu (REIDY, 2017).

Entre os anos de 1967 a 1977, a expografia do MAM RJ foi coordenada pelo designer Karl Heinz Bergmiller, ex-aluno de Max Bill, na *Hochschule für Gestaltung*, escola modernista de Ulm, na Alemanha, que havia chegado ao Brasil em 1958. Adotando os princípios da industrialização e do design, Bergmiller inaugurou o prédio do MAM RJ com uma exposição retrospectiva de Lasar Segall, em 26 de outubro de 1967. Ainda nesse ano, abriu a mostra “Nova Objetividade”, com a instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica, onde o artista apresentou um ambiente para ser penetrado pelo visitante, inspirado na favela, construído em madeira, com porta deslizante, composto com plantas, objetos, areia, uma televisão e araras, remetendo à

imagem tropical brasileira. Em “Tropicália”, temos a curadoria lidando com uma proposta artística inovadora para a época, envolvendo o arranjo de diferentes materiais no ambiente expositivo e o convite à participação sensorial do público.

A partir dos conceitos de síntese formal, ordem e racionalidade, Bergmiller projetou painéis leves e removíveis, adaptáveis a diferentes combinações, permitindo organizações modulares contínuas ou compartimentadas e a montagem de mais de uma exposição concomitantemente. Os painéis deslizantes em forma de L, U ou Z, configuravam-se num jogo de montar que possibilitava vários ambientes com movimento e limpeza visual. Sobre esse modelo, Castillo afirma:

Os paradigmas expográficos lançados naquela ocasião continuariam sendo utilizados até os dias atuais, constituindo um modelo museográfico adotado em quase todos os espaços de exposições modernos, cujas características arquitetônicas relacionam o espaço interno e externo, como, por exemplo, o MAM paulista (antigo Pavilhão Bahia), o MAM de Berlim, o Museu da Pampulha mineiro, entre outros (CASTILLO, 2008, p.134).

Cada painel suportava dois quadros de cada lado, portanto, 100 quadros em 25 painéis. Assim, era possível planejar o *layout* da mostra, estabelecendo-se o número de obras, o gabarito de alturas e alinhamentos, seguindo-se a montagem da exposição de forma planejada pelos montadores em uma lógica industrial.

Em São Paulo, em 1978, na Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP) foi criado um Curso de Especialização em Museologia em convênio como MASP, com projeto acadêmico da Prof^a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. A estrutura do curso oferecia uma carga horária de três anos de duração e entre os módulos de formação estavam os de Curadoria Museológica e Museus de Arte. Em 1992, com a morte prematura da Prof^a. Waldisa, o curso foi encerrado.

Na visão de Guarnieri (2010, p.139) “a exposição diz, afirma; informa, comunica; registra; questiona. Uma exposição estabelece e subverte”. A museóloga enfatizava que a exposição não se faz somente com objetos, há os suportes e apoios museográficos, que segundo ela, influenciam na interpretação da mostra. Guarnieri apontava as dimensões do espaço expositivo, o percurso, o distanciamento entre os objetos e o observador, os textos, a quantidade de objetos expostos e o tempo necessário para a visita, como fatores importantes a ser considerados para uma boa curadoria.

Percebemos, portanto, que a arte moderna e o desenvolvimento da ciência museológica foram os fatores determinantes para a mudança dos arranjos

expográficos e o entendimento do seu papel na percepção das obras artísticas tanto ao redor do mundo, como no Brasil.

4. Considerações finais

Nessa breve discussão pudemos perceber que uma obra em exposição é um dado complexo, e as ações curatoriais não podem ser tomadas apenas como “perfumaria”, pois, por meio de diferentes perspectivas elas articulam os conteúdos artísticos em dinâmicas que possibilitam novas formas de experimentar e compreender o fenômeno artístico.

Foram as expressões artísticas modernas e contemporâneas e o início dos estudos acadêmicos em museologia que impulsionaram novas disposições na apresentação da arte ao público, onde fatores como a seleção das obras, o ambiente, o diálogo entre o artista e o curador, que exercem suas funções muitas vezes de forma recíproca e em rede e o público têm sido fatores determinantes para a curadoria.

Emolduradas pela expografia, as obras de arte modernas e contemporâneas, por exemplo, ganham significados e sentidos, que em muitos casos, fora desse contexto não seriam nem mesmo percebidas como arte pelo público. A partir desse enquadramento, os visitantes apreendem melhor as regras do sistema artístico e se apropriam dele, ainda que o museu e suas formas de extroversão não sejam as únicas possibilidades de sensibilização estética, dado que a arte está presente em todos os lugares onde o homem interfere, pois faz parte de sua natureza, mesmo quando ele não tem consciência disso.

Cabe, portanto, aos museus, galerias e demais propostas de exibição da arte, juntamente com os profissionais e teóricos envolvidos nos campos da arte e da museologia refletirem sobre essas e outras questões que envolvem o processo curatorial e proporem práticas expográficas a fim de que as mostras sejam de fato uma experiência estética enriquecedora para o público, tornando essas ações relevantes para a sociedade em que se inserem.

Referências

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p.43-58.

- ARAÚJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Márcia. *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Artemeios, 2007.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- BARROSO, Gustavo. *Introdução à Técnica de Museus*. Vol. 1, 2 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Gráfica Olímpica, 1951.
- CAETANO, Juliana Pfeifer. Reflexões teóricas sobre questões museológicas e sua contribuição para a cenografia. Encontro de História da Arte, 1., 2005, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP IFCH, 2005. p.59-65.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. A Exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: Conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, n. 2, p.47-58, jul/dez de 2012. Disponível em: <>. Acesso em: 01 fev. 2018.
- CASTILLO, Sônia Salcedodel. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHIARELLI, Tadeu. *Grupo de Estudos sobre Curadoria – Exposições organizadas em 1999*. São Paulo: MAM, 1999.
- CURY, Marília Xavier. Educação em Museus: Panorama, Dilemas e Algumas Ponderações. *Ensino Em Re-Vista*, v.20, n.1, p.13-28, jan./jun. 2013.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. Waldisa Russio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. Organização: Maria Cristina Oliveira Bruno. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- KWON, Miwon. One Place After Another: Notes On Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika (Ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 38-63.
- LARA FILHO, Durval de. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECA/USP. São Paulo. 2006.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, v.2, p.9-42, jan./dez. 1994.
- MOUTINHO, Mário. A construção do objecto museológico. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.4, p.6-13, 1994. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/21>>. Acesso em: 01 fev. 2018.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REIDY, Affonso Eduardo. *Projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Disponível em:

<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=85> Acesso em: 18 jun. 2017.

SEROTA, Nicholas. *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*. Reino Unido: Thames and Hudson, 2000.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

Data de recebimento: 29.05.2017

Data de aceite: 27.06.2017