

Expografia moderna e contemporânea: Diálogos entre arte e arquitetura

Robson Xavier Da costa

Universidade Federal Da Paraíba

Resumo: Este artigo compreende um ensaio sobre a relação entre as transformações ocorridas nas formas de manifestações da arte moderna e contemporânea e os museus de arte. Discutiremos a correlação entre o modelo do cubo branco modernista e a atual utilização da caixa preta teatral como espaço possível, porém não o único, para expografia da arte contemporânea. Compreendemos a curadoria e as montagens expográficas como espaços privilegiados do pensamento arquitetônico por transitarem entre a relação dos lugares, dos espaços e das obras. Partiremos do conceito de cubo branco de O'Doherty (2002), da cenografia da arte de Gonçalves (2004) e da caixa preta de Castillo (2008). Nessa investigação procuramos problematizar a relação entre arte e arquitetura na transição entre a formatação expográfica moderna e as novas derivações da museografia contemporânea.

Palavras chave: Arte. Arquitetura. Museu de Arte.

Abstract: *This article comprises a essay on the relationship between the changes occurring in the forms of expressions the modern and contemporary art and art museums. We discuss the correlation between the modernist white cube model and the current use of black box theater as possible space, but not the only expography for contemporary art. We understand the expographic organization and composition as privileged spaces of architectural thought, for transitioning between the relationship of places, spaces and works. We will begin with the design of the white cube by O'Doherty (2002), the set design art of Gonçalves (2004) and black box of Castillo (2008). In this investigation, we intend to discuss the relationship between art and architecture in the transition between the modern expography and new derivations of contemporary museography.*

Key words: Art. Architecture. Museum of Art.

Resumen: *Este artículo contiene um ensayo teórico sobre La relación entre los câmbios que se producen em las formas de manifestaciones de arte moderna y contemporânea y museos de arte. Vamos a discutir la correlación entre el modelo de cubo Blanco modernista y el uso actual del espacio de caja negra teatral como se a posible, pero no el única, en la expografía para el arte contemporâneo. Somos conscientes de La curaduría y asambleas como espacios expográficos privilegiados del pensamiento arquitectónico de transición entre La relación de lugares, espacios y las obras. Desde la concepción del cubo Blanco de O’Doherty (2002), la escenografía de arte del Gonçalves (2004) y el caja negra de Castillo (2008). Em esta investigación se busca analizar la relación entre el arte y la arquitectura em la transición entre el formato expográficos derivaciones modernas y nuevas de La museología contemporânea.*

Palabras clave: *Arte. Arquitectura. Museo de Arte.*

Introdução

A expografia da arte moderna foi desenvolvida como contraponto a forma anterior de exposição de artes visuais, as exposições dos grandes salões oficiais de arte do século XIX, surgiu como ruptura, fruto das manifestações das artes de vanguarda que primavam por parâmetros diferenciados da tradição acadêmica.

Se na arte a mimese não era mais tolerada, também não era possível tratar a exposição como um amontoado de quadros, dispostos aleatoriamente. O cuidado com a higienização do espaço expositivo, a limpeza e minimização das interferências visuais na obra, entre obras e/ou entre o espaço passou a ser encarado como elemento essencial.

A expografia passou a ser importante para o artista e para o crítico, figura central para a arte moderna, a atuação do crítico, aos poucos, foi sendo substituída pelo impacto das ideias do curador, personagem que surgiu na contemporaneidade, substituindo o conservador de museus e assumindo a dianteira do processo de seleção, orientação, concepção e montagem do aparato expositivo atual.

Ele ainda não está na lista da Classificação Brasileira de Ocupações [o curador] (CBO-2002), documento oficial de referência no campo de trabalho, nem possui um curso de formação exclusivo, no entanto seu nome está por trás de quase toda exposição que se realiza hoje no mundo. De mapeamentos, concursos,

bienais, instituições, museus e galerias também: ele emerge em todo canto, cada vez mais, como uma figura imponente, uma necessidade, e uma polêmica (MINDÊLO, 2006, s/p).

Assumindo um posto nunca antes ocupado pelos mecenas, marchands, nem pelos críticos de arte, o curador tornou-se mais importante do que o artista, como atesta a revista inglesa *Art Review* atribuindo em 2009, o título de nome mais poderoso do mundo da arte a Hans Ulrich Obrist; “(...) na oitava edição do prêmio, pela primeira vez, um curador ocupa o topo da lista” (BRAVO, 2010, p. 66-69).

No princípio eram os artistas – e do contato direto deles com seus mecenas e o público resultava o valor e a relevância de uma obra. Num segundo momento, entraram os críticos. (...) Agora chegou a era dos curadores. E por que eles são tão importantes? (...) Em primeiro lugar, porque hoje eles não se limitam a organizar exposições e escrever seus catálogos, como faziam no passado. Por meio de coletivas que montam, expressam suas opiniões sobre a arte contemporânea. (...) O segundo motivo é que, por exercerem essa função criativa, os curadores ganharam prestígio. Assim, passa a ser uma honra para um artista – e fator de valorização – participar de uma mostra assinada por uma grife como Obrist. (PIEMONTE, 2010, p. 66).

O curador passou a ser, essencialmente, o arquiteto das mostras e exposições em todo o mundo, qualquer artista atual recorre à influência desse profissional para valorizar sua produção e dar visibilidade ao conjunto da obra. Na verdade, o curador, hoje, é o detentor da palavra final do projeto expográfico contemporâneo, conseqüentemente, é o indivíduo que interfere no espaço para construir leituras possíveis de uma mostra, geralmente, em diálogo com o arquiteto e com o artista, buscando ideias originais para a ocupação.

A significação das montagens expográficas são articulações simbólicas que envolvem questões de espaço e lugar, em uma intrincada rede de relações entre o trabalho exposto, o espaço arquitetônico construído, a disposição cenográfica dos objetos no espaço, a necessidade de interação público/obra e o desenho expográfico proposto pela curadoria.

Diante da complexidade da montagem expográfica contemporânea gostaríamos de discutir neste artigo a relação essencial da “tipologia do cenário expositivo” (GONÇALVES, 2004, p.21), a influência do curador de arte, as relações com o público e as mudanças entre a concepção moderna e contemporânea nas exposições de arte.

Metamorfoses da Expografia: do excesso dos gabinetes de curiosidades ao cubo branco moderno

As primeiras formas de manifestação da exposição pública, ou semi-pública de objetos foi oriunda dos séculos XVI e XVII, com os gabinetes de curiosidades⁵, que tinham como objetivo reproduzir um microcosmo do mundo conhecido. Com a intenção de popularizar o acesso aos bens e coleções da nobreza ao público como forma de conhecimento, reafirmando o domínio da elite, essas mostras foram constantes em toda a Europa, sendo substituídas pelos espaços dos museus nos séculos XVIII e XIX.

Com a consolidação dos museus e dos salões de arte no século XIX, o padrão expográfico passou a ser considerado em todo o mundo um importante aspecto da exposição. A expografia do século XIX, de forma independente ou articulada, seguia o seguinte padrão taxionômico: a galeria como a célula mínima da exposição, as paredes deveriam estar recobertas por quadros, as margens e o rodapé das paredes eram utilizados como espaço de exposição, as pinturas de maior tamanho eram colocadas no topo junto ao teto, devido a facilidade de visualização, os quadros mais importantes eram centralizados na altura do olho e os quadros menores colocados junto ao rodapé para facilitar a proximidade do olhar. Cada obra era encarada como uma entidade independente, a moldura dividiria e diferenciaria um trabalho do outro, a distribuição espacial, geralmente, levava em consideração o estilo ou período histórico.

O grande exemplo dessa taxionomia são os tradicionais salões de arte e as grandes galerias do Museu do Louvre a partir da reorganização da grande galeria em 1796. (ver figura 01). Já a partir do final do século XIX uma reorganização espacial foi aplicada na disposição das obras no Louvre como podemos observar na figura 02, respeitando a disposição central das obras nas paredes, livrando a porção média superior das paredes e o rodapé, mas mantendo certa disposição entre obras maiores em cima e menores em baixo, procurando respeitar o ponto de vista na linha do olho do observador. Nesse formato, as obras ganharam distância entre elas, no entanto, o padrão expositivo ainda permanece muito diferenciado da posterior distribuição modernista do cubo branco.

5 Também chamados quartos das Maravilhas são salas em que se colecionavam objetos curiosos e raros dos três ramos da Biologia animalia, vegetalía e minerália e dos feitos humanos no período das grandes navegações.



Figura 01. Reorganização da grande galeria do Louvre, em 1796. Foto: R.M.N. (R. Greemberg, 1996, p. 126) In: (GONÇALVES, 2004, p. 15).



Figura 02. Sala de exposição do Museu do Louvre – Paris. Disponível em: <http://euromano.files.wordpress.com>. Acesso em: 10.01.2010.

Contrapondo-se as formas expositivas características do século XIX, anteriormente citadas, o século XX depura o espaço expositivo como forma ideal de exposição, a galeria moderna passa a sacralizar a formalidade expositiva, utilizando um sistema fechado de valores, subtraindo as interferências externas, isolando a obra exposta em uma câmara de estética única e universal, a forma espacial ideal do Cubo Branco. O' Doherty ao descrever o cubo branco modernista afirma que:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado (...). Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo (O'Doherty, 2002, p. 4).

O Cubo Branco é devedor direto das formas espaciais do concretismo russo, principalmente do espaço Proun⁶, criado por El Lissitzky⁷, valorizando o plano geométrico, passando a construção tridimensional e a utilização de objetos com formas geométricas definidas.

El Lissitzky dedicou-se a construção de espaços expositivos integrados entre a arte e arquitetura, por meio do protótipo Proun, organizando as dimensões do espaço por meio dos elementos expostos, criando múltiplas composições integradas pela forma. O artista utilizou a massa, o espaço, o plano, a proporção e o ritmo como elementos essenciais, transformando por meio da economia visual materiais em forma (ver figuras 03 e 04).



Figura 03. El Lissitzky - "Espaço Proun" 1921. Disponível em: http://www.pco.org.br/userfiles/image/especiais/caderno_cultural/1488/31.jpg. Acesso em: 10.01.2010.



Figura 04. El Lissitzky – projeto gráfico Espaço Proun. Litografia. 44 X 60,2 cm. Cerca de 1923. Disponível em: www.artnet.com/.../el-lissitzky-proun-v.html. Acesso em: 12.01.2010.

6 A palavra Proun significa cidade, ponte. A proposta Proun começou no plano, passando a construção de objetos tridimensionais e depois a confecção de objetos do cotidiano, seu foco é a construção e reconstrução do espaço artístico.

7 El Lissitzky (1890-1941) é considerado um dos principais nomes do Construtivismo Russo. Ele acreditava que era necessário propor novos modos de utilização para a expografia. Em 1921, mudou-se para Alemanha convidado a dar aulas na Bauhaus, a escola de design fundada pelo arquiteto Walter Gropius. A Bauhaus, fundada em 1919, em muitos aspectos se parecia com os Vkhutemas de Moscou, mas era um local onde a mera apreciação intelectual dos objetos artísticos e a simples funcionalidade dos produtos industriais deveriam ser transcendidos por um design funcional. Disponível em: http://www.pco.org.br/conoticias/ler_materia.php?mat=2532. Acesso em: 14.01.2010.

Limpa e artificial, essa concepção espacial utilizava a sensação de ausência do tempo, já que manipulava as relações entre o público e o espaço, por meio da iluminação artificial, criando a ilusão do dia contínuo e eterno, o mesmo princípio foi utilizado na concepção do cubo branco modernista, tal como nos atuais shoppings centers, um mundo ilusório, virtual, só visível por meio da fotografia, metáfora da exposição. É a exposição mediada pelo espaço construído e pelo simulacro da hiper-realidade, como afirma Martinez:

Ao longo de várias décadas do século XX tornamo-nos habituados às exposições de artes visuais que eram desenhadas e montadas, predominantemente, de acordo com uma única tipologia expográfica: a do cubo branco. Neste tipo de configuração espacial não deveriam ser deixadas marcas de uma subjetividade estruturadora (...). Nessas condições, o curador era um sujeito que não deixava marcas do seu fazer na exposição. (...) Deste modo, o texto curatorial era produzido por uma autoridade objetiva, ou supra-objetiva (MARTINEZ, 2007, s/p).

Outra questão central para a disseminação do ideal do cubo branco como espaço expositivo privilegiado para a arte moderna foi a tipologia estrutural do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA⁸, como descreve Gonçalves:

A partir da segunda metade do século XX, define-se claramente uma tipologia museográfica para as exposições de arte moderna, mais tarde adotada pela arte contemporânea. A nova tipologia desse século aparece com o primeiro museu de arte moderna, o Museu de Arte Moderna de Nova York, nos Estados Unidos, que convencionou uma cenografia de paredes brancas nas exposições de arte moderna. A partir daí, o cubo branco impõe-se como o espaço ideal para a exposição de arte (GONÇALVES, 2004, p. 37).

O MoMA tornou-se paradigma, copiado em todo o mundo, como um dos principais modelos para a construção de museus de arte moderna. Inaugurando também a era do museu espetáculo, onde o projeto de arquitetura passou a ter um forte apelo estético e o espaço arquitetônico museal ganhou outras significações. “Chegamos a um ponto em que primeiro vemos o espaço em si e não a arte. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao entrar na galeria)” (O’DOHERTY, 2002, p. 03). (Ver figuras 05 e 06).

8 O projeto original do MoMA, criado em 1929, pelos arquitetos Phillip Goodwin e Edward Durell Stone, sob a tutela da família Rockefeller, foi considerado desde o início como modelo paradigmático do racionalismo construtivo, copiado em todo o mundo como obra de referência para o formato de museus. Um dos fatores que levou a divulgação do modelo do MoMA foi a forte atuação de Alfred Barr, como curador, desde 1929, ano da fundação do museu, por quase quatro décadas (DA COSTA, 2009, p. 08).



Figura 05 – Fachada do MoMA, década de 1950 – Nova York – Disponível em: museologia.incubadora.fapesp.br. Acesso em: 12.01.2010.



Figura 06 – Sala Exposição do MoMA, década de 1940 – Nova York – Disponível em: museologia.incubadora.fapesp.br. Acesso em: 12.01.2010.

Expografia contemporânea: entre o minimal e a cenografia

A Pop inaugurou nos anos 1960 um retorno a arte figurativa, minimizada pelo expressionismo abstrato que dominava a cena artística americana do pós segunda guerra nos anos 1950. Em 1964 Andy Warhol (1928–1987), expôs réplicas de caixas de produtos industrializados como o famoso Sabão Brillo, em tamanho natural na Stable Gallery em Nova York, inaugurando um jogo ambíguo, onde o objeto exposto tanto poderia compor o espaço da galeria como o espaço de um supermercado, o comum virou objeto de arte. Warhol instaura um discurso onde o espaço expositivo relacionava-se diretamente com o objeto à mostra (ver figura 09).

Em meados dos anos 1960 uma tendência artística intitulada minimalismo, batizada por Richard Wollheim, em um ensaio de 1965, passou a dominar a cena artística americana, com uma produção de objetos austeros, monocromáticos e abstratos. Trabalhos que dialogavam diretamente com o espaço da galeria, por serem expostos em contato direto com o chão ou com a parede, sem necessitarem de molduras ou módulos expositores; a estética minimalista primava pelo uso de materiais industriais e por uma forma de construção modular que retratasse a forma de produção de imagens de um universo urbano e industrial.

Outra tendência artística dos anos 1960 e 1970, que exerceu forte influência na modificação da concepção expográfica contemporânea foi à arte conceitual, surgida na Europa e nos EUA, privilegiava o conceito à obra, onde a atitude mental tinha relevância sobre a produção do objeto artístico.

O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. O mais importante para a arte conceitual são as idéias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista. Ele pode muitas vezes delegar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica específica. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2009).

Essas e outras tendências da arte contemporânea, tais como a Land Art, e a arte eletrônica difundiram o conceito de interferência urbana, instalação e vídeoinstalação em todo o mundo. Esses novos meios levaram a um redimensionamento e redirecionamento do potencial dos espaços expositivos para a arte contemporânea, exigindo do curador, do arquiteto, do museólogo e do artista um trabalho em equipe para garantir a especificidade dos projetos museográficos e expográficos para abrigar formas de representação artística que pretendem construir seu próprio espaço, acentuando o conflito entre a arquitetura e a obra exposta.

Acompanhando as inúmeras modificações ocorridas na produção artística a partir dos anos 1960, com a criação em todo o mundo, de imponentes instituições como museus de arte no final do século XX, a expografia passou a incorporar elementos cada vez mais cenográficos, distanciando-se do cubo branco para incorporar o projeto da exposição como um objeto de arte, como afirma Gonçalves:

Dos anos 70 para cá, muitos governos passaram a investir na construção ou remodelação de museus. Os museus passam a ser “monumentos”, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para freqüência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura. Passam também a ocupar um importante lugar na história da arquitetura. (...) É nesse contexto que uma nova dimensão para apresentação da exposição de arte vai aparecer. Acontece uma estetização da apresentação das exposições de arte, ao mesmo tempo que se dá a estetização da arquitetura (GONÇALVES, 2004, p. 66).

Desta forma, surgiram projetos expográficos diferenciados do Cubo Branco, Gonçalves (2004) intitulou essas montagens de “cenografia da arte” e Del Castillo (2008) de “Caixa Preta”. O fato é que essas formas de montagens apelam para o

visual e para os efeitos de luz proporcionados pelas novas tecnologias, possibilitando ao artista e ao curador manipular sensações do público durante a exposição.

O conceito de cenografia adotado por Gonçalves (2004) compreende uma aproximação com o que ocorre no teatro, onde as cenas são apresentadas em uma caixa preta, composta pelo espaço físico do palco e complementada pelo cenário. A autora afirma que:

Adota-se o conceito de “cenografia” no lugar do conceito de “museografia da exposição” porque se considera que há, na comunicação da exposição, uma aproximação muito direta com o que ocorre no teatro (...) (GONÇALVES, 2004, p. 20).

Na medida em que o modernismo tornou-se um respeitado senhor de cabelos brancos, o contexto da nova arte tornou-se conteúdo. No contexto dessa discussão entre contentor e contingente, precisamos entender que:

(...) 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 (DEL CASTILLO, 2008, p. 326-327).

A caixa preta expositiva incorporou a cenografia teatral, transformando o cubo branco em preto, criando salas de projeção, que permitem à manipulação virtual do espaço, a experimentação perceptiva, a flexibilização, a aproximação entre o cotidiano e a arte, a intensificação da discussão entre conceito e objeto, por meio da distinção entre forma/imagem, guiado pelo projeto expográfico/curatorial e mediado pela tecnologia.

Considerações Finais

A expografia contemporânea entrelaça de forma intrínseca a relação arte e arquitetura, exigindo de profissionais oriundos de áreas diversas, como o curador, o artista, o museólogo e o arquiteto um olhar específico sobre um objeto de estudo comum, contemplando o projeto para o desenho espacial das exposições de arte e sua tipologia.

As mudanças citadas no texto, de uma concepção espacial que inicialmente valorizava a obra como entidade em si mesma, autônoma, portanto, não-relacionada com o entorno, limitada apenas pela moldura ou pelo módulo expositor, como nos gabinetes de curiosidades e nas galerias de museus do século XIX, para o cubo branco moderno, onde o entorno deveria ser neutro em relação à obra, a fim de destacar e valorizar o objeto exposto, chegando a concepção contemporânea da cenografia da caixa preta, onde o desejo é praticamente o de apagar o espaço físico construído, para criar um ambiente hiper-real, virtual, onde obra e espectador se confundem, são sintomas de transformações correntes na concepção atual das formas de exposição de arte.

A tipologia cenográfica de exposições de arte pode ser construída com a luminotécnica, com a cenografia ou com a pintura de paredes, quando existe necessidade, é possível também a transformação do espaço físico, acondicionando painéis portantes, divisórias ou incluindo novas paredes. Não existe um padrão arquitetônico de museu pensado exclusivamente para a tipologia da caixa preta. Tanto os museus modernos como os contemporâneos se dividem entre uma arquitetura que privilegia ou o cubo fechado, como o MoMA, de Nova York, ou a fita contínua espiralada, como o Guggenheim de Nova York ou a interseção entre o interior e o exterior, a partir de grandes painéis de vidro, como o caso do Museu de Arte Moderna, MAM do Rio de Janeiro, e do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, só para citar alguns exemplos. Na realidade as tipologias são múltiplas e dependem de inúmeras variáveis, moduladas entre as necessidades do programa, a proposta do projeto e a construção edilícia.

Referencias Bibliográficas.

DEL CASTILLO, Sônia Salcedo. Cenário da arquitetura da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Verbetes Arte Conceitual. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3187. Acesso em: 14.01.2010.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Paradigmas expográficos: contextos e fissuras. In: Fórum Permanente de Museus. Disponível em: www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br. Acesso em: 10.01.2010.

MINDÊLO, Patrícia. As artes plásticas: o destino nas mãos do curador. In: Fundaj nos jornais – 20.06.2006. Disponível em: www.fundaj.gov.br. Acesso em: 10.01.2010.

O’Doherty Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte. Trad. Carlos S. Mendes Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIEMONTE, Marianne. O todo poderoso. In: Revista Bravo. Artes Plásticas. São Paulo: Ed. Abril, Nº 141, p. 66-69, JAN. 2010.