

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

MAIRA KEY TAKIY

**O projeto expográfico contemporâneo:
a democratização do acesso**

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**O projeto expográfico contemporâneo:
a democratização do acesso**

Maira Key Takiy

Trabalho de conclusão do curso de Gestão de Projetos Culturais do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Silas Nogueira

São Paulo

2019

PROJETO EXPOGRÁFICO: A DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO

Maira Key Takiy

Resumo: A expografia, entre o século XIX e a contemporaneidade, tem sofrido diversas alterações, não apenas na forma de expor arte, mas principalmente na necessidade de expor novas formas artísticas que, por sua vez, são desvinculadas de uma técnica de exposição purista, na qual a arte era apresentada como objeto culto, não como uma obra com a qual se vive, mas que se visita. Essa técnica de exposição, advinda do século XIX, até o chamado cubo branco, passa a ser incapaz de fazer justiça às numerosas tendências contemporâneas e, embora seja utilizada, tem sido substituída cada vez mais pela denominada caixa preta, onde o espaço passa a ser entendido de forma muito semelhante ao teatro, de maneira cenográfica. Esse tipo de expografia é composta por articulações simbólicas entre o trabalho exposto, o espaço arquitetônico construído, a disposição cenográfica dos objetos, a necessidade de interação público/obra e o desenho expográfico idealizado pela curadoria. Partindo dessa premissa, este trabalho analisa a expografia cenográfica contemporânea, mais especificamente, como as ferramentas adotadas nessa forma expográfica impactam diretamente na acessibilidade e identificação de um público diversificado que não tem o costume de frequentar o espaço expositivo tradicional.

Palavras-chave: Cenografia. Caixa preta. Espaço. Arquitetura. Expografia contemporânea.

Abstract: The exhibition display, between the nineteenth century and the contemporaneity, has undergone several changes, not only in the way of exhibiting art, but mainly in the need to expose new artistic forms that are disconnected from a purist exhibition technique, in which art is presented as a worship object, not as a work with which one lives, but which one visits. This exhibition technique, from the nineteenth century until the so-called white cube, is unable to do justice to the numerous contemporary trends and, although it is still used, it has increasingly been replaced by the so-called black box, where space becomes understood in a very similar way to the theater, in a scenographic way. This type of exhibition display is composed of symbolic articulations between the work that is exhibited, the constructed architectural space, the scenographic arrangement of objects, the need for public interaction / work and the design idealized by curators. Based on this premise, this work analyzes contemporary scenographic exhibition display, specifically how the tools adopted directly impact on the accessibility and identification of a diversified public that do not usually attend traditional exhibition spaces.

Keywords: Scenography. Black Box. Space. Architecture. Contemporary Exhibition Display.

Resumen: La expografía, entre el siglo XIX y la contemporaneidad, ha sufrido diversos cambios, no sólo en la manera de exponer arte, sino principalmente en la necesidad de exponer nuevas formas artísticas que, a su vez, están desvinculadas de una técnica de exposición purista, donde el arte era presentado como objeto culto, no como una obra con la cual se vive, sino que se visita. Esa técnica de exposición, que viene desde el siglo XIX hasta el llamado cubo blanco, pasa a ser incapaz de hacer justicia a las numerosas tendencias contemporâneas y, aunque siga siendo utilizada, ha sido cada vez más sustituida por la nombrada caja negra, donde el espacio pasa a ser entendido de manera muy semejante al teatro, de modo escenográfico. Este tipo de expografía se compone de articulaciones simbólicas entre el trabajo expuesto, el espacio arquitectónico construido, la disposición escenográfica de los objetos, la necesidad de

interacción público/obra y el diseño expográfico ideado por la curaduría. Partiendo de esa premisa, este trabajo analiza la expografía escenográfica contemporánea, específicamente cómo las herramientas adoptadas en esta forma expográfica impactan directamente en la accesibilidad e identificación de un público diverso que no tiene la costumbre de frecuentar el espacio expositivo tradicional.

Palabras clave: Cenografía. Caixa preta. Espaço. Arquitetura. Expografia contemporânea.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	5
2. Arte.....	7
2.1. Função social da arte.....	7
2.2. Modelo estrutura	8
3. Espaços expositivos.....	10
3.1. Das Galerias aos Gabinetes de Pintura	11
3.2. Tipologia neoclássica.....	15
3.3. Exposições de vanguarda.....	18
3.4. Cubo branco	22
3.5. Cubo preto.....	26
4. Expografia: arquitetura dentro da arquitetura	31
4.1. Agentes formadores	32
4.2. A expografia contemporânea	35
5. Considerações finais.....	42
Referências bibliográficas	44

1. Introdução

As montagens expográficas são narrativas simbólicas, construídas dentro de uma organização pré-estabelecida de natureza transdisciplinar, onde existe um diálogo direto e completamente vinculado entre a curadoria, a arquitetura local e o espaço expositivo dentro de uma intencionalidade, conforme critérios (objetivos e subjetivos) adotados.

Esta pesquisa pretende analisar o diálogo entre arte e espaço expositivo, sua ligação direta com as formas artísticas e como são apresentadas dentro de cada contexto histórico. Para isso, o trabalho discute e discorre sobre a evolução da arte e do espaço desde o século XV até a contemporaneidade, para assim, aprofundar especificamente os espaços dedicados à arte moderna e contemporânea.

Embora a expografia contemporânea não se resuma a apenas uma tipologia de utilização, o trabalho pretende analisar e focar nos espaços pensados que são caracterizados por um perfil teatral e cenográfico. E, a partir dessa análise, pensar como essa abordagem permite uma aproximação do visitante com a exposição. Sua importância se dá ao ampliar a vivência expositiva e procurar ferramentas, permitindo um diálogo direto com uma diversidade de públicos, tornando sua fruição mais acessível, considerando os signos e símbolos que são necessários para o entendimento das artes.

Para abordar essa temática, o trabalho subdivide-se em três momentos diferentes. Em um primeiro momento, dedica-se a explicar brevemente a arte, seus conceitos de forma simplificada e como os signos e significados interferem no entendimento do público sobre a arte. O tópico, expõe assim, como a arte e a cultura estão diretamente entrelaçadas e como são dependentes do meio social dentro de uma sociedade.

Seguindo o entendimento de como a fruição da arte é realizada vinculada aos momentos históricos, culturais e sociais e é dependente de signos, é traçado um breve histórico, desde o século XV até a contemporaneidade, a fim de demonstrar como esses itens são interligados e desenvolvem-se em paralelo com a arte e, conseqüentemente, com o espaço expositivo.

Esse segundo momento dedica-se principalmente a elucidar a relação direta entre o desenvolvimento da arte e a maneira que o espaço se adapta a cada movimento artístico – sempre considerando um contexto histórico –, chegando, assim, ao tema principal do trabalho: a expografia contemporânea.

O terceiro tópico discorre sobre quais instrumentos e abordagens são adotadas na cenografia contemporânea, além de como esses dispositivos determinam uma mudança significativa na relação arte/visitante, expandindo o acesso cada vez mais diversificado de público.

Diversos autores e seus conceitos foram utilizados para embasar e incitar diferentes visões sobre o assunto. O trabalho do antropólogo argentino contemporâneo Néstor Garcia Canclini (1984), em seu livro *A Socialização da Arte – teoria e prática na América Latina*, foi especialmente importante para a primeira parte do trabalho para entendermos o conceito de arte, sua função sociológica e como ocorrem as transformações/absorções de conceitos de arte, e consequentemente de estética, dentro de um contexto histórico e social.

O trabalho de Lisbeth Rebollo Gonçalves (2002), assim como o de Canclini, interpreta a necessidade de signos e significados para o entendimento da arte, mas possui um viés direto com a arte e a expografia contemporânea, aplicando um conceito social diretamente ao tema estudado.

Outros autores foram importantes para o desenvolvimento do trabalho. O arquiteto Josep Maria Montaner (2003) analisa projetos específicos para a criação de Museus e seus resultados nas exposições, uma vez que os edifícios são por si só um ponto turístico.

Sônia Salcedo del Castillo (2005) e Lucas Fabrizzio Laquina de Souza (2012) são de grande contribuição histórica para a compreensão do desenvolvimento da arte e do espaço expositivo. A dissertação de Babel Abreu (2014) e o artigo de Katharina Hegewish (2012), que discorrem sobre a exposição como meio de comunicação, assim como o artigo de Robson Xavier da Costa (2012) entre outros, foram de valiosa contribuição para o presente trabalho.

Como procedimento metodológico, além da pesquisa bibliográfica já descrita, foram realizadas diversas visitas a exposições, a fim de compreender de forma heurística a relação da arte/espaço/visitante em diversas espaços e temáticas e que não foram contemplados no artigo, a fim de preservar algum distanciamento crítico durante a pesquisa de campo, possibilitando vivenciar conceitos desenvolvidos por demais autores.

Embora a pesquisa seja direcionada ao desenvolvimento da arte no mundo ocidental, sua importância se dá devido a escassa bibliografia sobre o tema num geral (no âmbito hegemônico e brasileiro). A falta de bibliografia é ainda especialmente insuficiente quando abordamos como e quais tipos de expografia cenográfica podem influenciar diretamente a aproximação e distanciamento, assim como a diversificação, do público visitante.

2. Arte

A palavra arte vem do latim *ars*, correspondente ao termo *téchne* em grego (CUNHA, 2010), que remete à “habilidade natural ou adquirida”, “técnica” ou “capacidade de fazer alguma coisa”. Posteriormente, o termo passa a ser vinculado a um tipo de habilidade ou técnica relacionada à produção esteticamente agradável aos sentidos humanos. Dessa forma, a classificação da arte é inerente à própria noção de sociedade, seus padrões, costumes e cultura; tornando a delimitação do conceito um tanto abstrata e de fronteiras imprecisas.

Para que a categorização de uma atividade/objeto seja elevada à denominação de arte nos deparamos com critérios (explícitos ou não) de reconhecimento de competência que, segundo Coli (1995), partem de autoridades (críticos) e não são unânimes, constantes, nem restritos puramente pela técnica; englobam o conceito filosófico de imanência, caracterizada por algo que faz parte da essência de alguma coisa em oposição à existência (real, imaginária ou fictícia), de uma dimensão externa.

Para Kant, a arte se dá quando a forma prevalece à função. Para Bourdieu, é resultado de convenções culturais arbitrárias determinadas e consagradas pela educação (KANT, 1790). A significação de arte é extremamente ampla e o presente trabalho não pretende se aprofundar e nem discorrer sobre todos os conceitos vinculados. Deve-se destacar, entretanto, que em ambas análises os autores entendem a arte como um acordo estético dentro de um "conjunto complexo de padrões, comportamentos, crenças, instituições e outros valores espirituais, materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade" (AURÉLIO, 1988). É, portanto, para o foco do trabalho, um fenômeno social.

2.1. Função social da arte

Talvez, uma das funções da arte seja, como disseram os surrealistas, manifestar no real o maravilhoso [...] descobrir no maravilhoso o real. (CANCLINI, 1984, p. 04).

Embora a conceitualização de arte seja ampla e complexa, é de senso comum que, assim como a religião, a ciência e a filosofia, a arte é uma forma de conhecimento humano de função importante, embora não delimitada e definida. Isso se dá pelo teor subjetivo existente em seu conceito, que provém de um processo poético em constante desconstrução e reconstrução. Acaba por ser um meio de representar o homem e está, conseqüentemente, vinculada à vida social e ao momento histórico.

Para que os indivíduos se reconheçam como membro de um mesmo grupo, é necessário o entendimento de identidade, formando, portanto, uma comunidade, uma sociedade inserida dentro de uma cultura. A partir dessa cultura e desse entendimento de grupo a representação da realidade, muitas vezes expressa na arte, passa a ser uma expressão social, uma manifestação de ideologias de classes específicas e demonstra não só a estrutura socioeconômica relacionada a seu acesso como o posicionamento histórico entre classes.

De acordo com Canclini (1984), a representação artística acaba muitas vezes por tentar encobrir as contradições sociais ao mesmo tempo em que as constrói e necessita da relação de arte e consumo para sobreviver.

As classes dominantes, mais do que ninguém, têm interesse em reproduzir tais relações sociais – que derivam da propriedade privada dos meios de produção artística –, e assumem a função de conservação e fruição das belas artes, enquanto, historicamente, as classes oprimidas são tidas como responsáveis por produzir a sobrevivência, tanto para si quanto para as classe dominantes.

Bourdieu, em *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo*, parte desse mesmo entendimento, considera a arte e suas obras como um “bem simbólico” que somente existe para aqueles que detém os signos e significados apropriados para seu entendimento, historicamente reduzida às classes privilegiadas. Assim, a comunicação da arte é um processo cultural.

Se partirmos do pressuposto de que a arte é inserida e modificada pelo social e pelo momento histórico, fica claro como a dominação dos países imperialistas exercem e influenciam na concepção estética das demais culturas. Quando se analisa a evolução do espaço expositivo, fica nítida a concepção hegemônica ocidental da produção e fruição de arte entendida como superior.

A arte é produção porque consiste numa apropriação da realidade material e cultural, mediante um trabalho para satisfazer uma necessidade social de acordo com a ordem vigente em cada sociedade.

2.2. Modelo estrutura

Para que exista arte pressupõe-se uma relação entre autor, obra e público, ou seja, seu consumo. A obra existe a partir do percebimento do sujeito, inserido dentro de um sistema de convenções sociais e culturais sob uma mesma ótica estética, que permite classificar a arte da não arte.

Embora diversos teóricos, como Kant, definam a experiência artística como o momento em que a relação do espectador com o objeto se define como o prevalectimento da forma sobre a função, o entendimento do homem em relação aos objetos distingue-se pelas suas culturas, modos de produção e classes socioeconômicas, o que torna o predomínio da função sobre a forma.

O processo artístico, portanto, possui uma unidade que interliga o emissor e a forma com que o receptor capta a mensagem semelhante ao processo comunicacional.

ARTISTA —————> OBRA —————> INTERMEDIÁRIO —————> PÚBLICO

Bourdieu (1976), sobre esse assunto, entende que a obra de arte deve ser considerada um “bem simbólico”, ou seja, só existem de fato para os indivíduos que detêm os meios apropriados de decifra-las. Assim, a exposição depende da capacidade do receptor de lidar com a arte e todo seu conhecimento inerente.

Assim, os códigos artísticos são inseridos em um sistema histórico onde existem discrepâncias sociais e apenas uma parcela restrita da população é detentora dos signos e significados para que a exposição seja de fato um “espaço aberto” à recepção estética (GONÇALVES, 2004). Para que o sistema funcione, não pode haver nenhuma etapa ignorada durante o processo, em especial os intermediários e o público.

Com as vanguardas artísticas, os signos eram essenciais, e ocorre uma inversão importante: o público deixa de ser passivo e torna-se protagonista, quebrando o esquema linear tradicional.

Com o apoio de Bourdieu, vale lembrar que a arte é um “bem simbólico”, que existe, enquanto tal, para aqueles que possuem meios para a sua decifração. A interação de um receptor com a obra para dá-se de acordo seu grau de experiência em manejar o conjunto de esquemas de interpretação que são a condição para a comunicação com as obras. Seguindo o raciocínio desse autor, que se detalhará adiante, percebe-se que a competência de decifração do visitante de uma exposição de arte está ligada ao conhecimento dos princípios propriamente artísticos que permitem situar a obra no universo da arte. (GONÇALVES, 2004, p. 88).

A recepção estética baseia-se no entendimento da obra, de acordo com o grau de domínio e os códigos que o indivíduo possui, especificamente exigidos pela arte a ser contemplada. Muitas vezes o entendimento histórico, a vivência do artista e o tema que a obra

retrata exigem um pré-conhecimento do receptor, o que faz com que a exposição ganhe significado e criação afetiva.

Com base no estudo de Bourdieu, o público em museus europeus é conformado principalmente por grupos privilegiados socialmente e mais cultos. Quando a obra excede a decodificação do espectador ocorre o que o autor denomina de “desordem”, uma vez que a mensagem não é repassada com eficiência e sentido suficientes para compreensão.

Ainda de acordo com o estudo de Bourdieu, a arte contemporânea, por exemplo, pressupõe a legibilidade do momento artístico anterior e sua ruptura, reduzindo a gama de usuários detentores que possuem recursos necessários para seu entendimento.

A expografia contemporânea segue, assim, a intenção da relação direta do público com o intermediário, através de tecnologia, interatividade, som e luz, por exemplo, invertendo o sistema linear de apreciação.



Embora a arte esteja inserida em âmbitos sociais e culturais associada a signos e significados, ela não se resume a condicionamentos sociais. A arte é responsável por transformações, incluindo a mudança de paradigmas dentro da história, como é o caso das vanguardas do século XIX, analisadas na seção seguinte.

3. Espaços expositivos

Ao longo dos anos, tanto a arte quanto o espaço expositivo passaram por diversos conceitos e configurações. A fim de entender melhor essa progressão e como a configuração contemporânea influencia diretamente na forma de consumo de arte e o público alvo, é necessário analisarmos desde os primeiros espaços expositivos, no século XIX, até a contemporaneidade, considerando a cultura e a arte ocidental. Assim, desse entendimento poderemos analisar especificamente que tipo de recurso são utilizados para que a mensagem artista/obra/público crie signos e significados.

A vista é o mais perfeito e o mais agradável de todos os nossos sentidos. Ela nos traz um número infinitamente maior de ideias, ela conversa com seus

objetos a uma maior distância e age por mais tempo do que os outros, sem que essa ação a desgaste ou a canse. A vista pode ser considerada como uma espécie de tato mais delicado e mais extenso, que se derrama sobre uma infinidade de corpos, abraça as mais vastas figuras e atinge algumas das partes mais longínquas do Universo. (REIS apud STAROBINSKI, 1994, p. 237).

3.1. Das Galerias aos Gabinetes de Pintura

Considerada por historiadores como uma das primeiras formas de manifestação de exposição¹ pública, a chamada Galeria das Maravilhas, datada do século XV, era composta pelo acúmulo de tesouros privados que variavam de pinturas, artefatos, maquinarias a demais objetos considerados exóticos.

Todos esses itens eram expostos dentro de cômodos, em prateleiras, paredes e, em alguns casos, inclusive no teto. Surge, portanto, o nome de Galeria das Maravilhas, pois a intenção do espaço era maravilhar os visitantes, que, segundo Costa, obtinham não apenas uma experiência puramente estética, “mas também uma experiência psicossocial, ao reconhecer o conjunto daquela sala como representação de poder e influência do seu dono” (COSTA, 2012, p. 12).

Esse perfil, arraigado no colonialismo europeu, ilustra bem a arte como consumo de classes privilegiadas, com o intuito de explicitar sua posição social dentro da sociedade. Dessa forma, com a intensificação histórica do mercantilismo² e as novas rotas comerciais, um novo arranjo social passa a ser organizado.

As condições econômicas, permitem que a população sem título de nobreza acenda socialmente e se consolide como burguesia. Desse modo, a Galeria das Maravilhas, é paulatinamente substituída pelos Gabinetes de Curiosidades e passam a ser comuns nas residências burguesas como símbolo de poder e erudição.

Os Gabinetes de Curiosidades, além de explicitar o poder do proprietário, passam a ser símbolo de conhecimento científico e compreensão de mundo, focando muitas vezes nas ciências naturais (SOUZA, 2012). Esse novo entendimento de arte, muda a forma de expor os artefatos, que embora conservem a mesma quantidade de objetos concentrados em um único cômodo, se organiza de forma diferenciada através de classificações: objetos ligados a natureza

¹ A palavra exposição vem do latim *exponere* que significa pôr para fora, entregar à sorte (CUNHA, 2010).

² Mercantilismo: Conjunto de práticas econômicas que se tornou predominante na Europa entre os séculos XV e XVIII, era caracterizado por fortes medidas protecionistas, que visavam preservar os mercados internos, por meio de altas tributações de produtos importados nos reinos europeus. Dessa forma, as burguesias nacionais mantinham seus mercados controlados, eliminando a concorrência estrangeira, tendo sido a base econômica para o colonialismo europeu e principalmente para os alicerces do Pacto Colonial (VICENTE, 2011).

(*Naturalia*), artefatos, minerais e pedras preciosas (*Artificialia*), artefatos históricos que remetiam à Antiguidade Clássica (*Antiquitas*) e objetos exóticos de teor mítico e mágico proveniente das Américas e da África (*Mirabilia*).

Figura 1 – A galeria de curiosidade de Ferrante Imperato



Fonte: SOUZA, 2012.

Isso demonstrava um pensamento crítico sobre os objetos, uma seleção baseada no momento histórico de transição do teocentrismo³ para o antropocentrismo⁴, resultando em um altar à ciência. Assim, o visitante, provido dos signos necessários para tal entendimento, não só apreciaria esteticamente a coleção, mas também o significado intrínseco de cada objeto, vindo de diferentes países e conseqüentemente de diversas culturas (RAFAINNI, 1993). Estima-se, que nesse período contabilizava-se milhares de gabinetes pela Europa.

Seguindo a linha histórica e social, o renascimento populariza a pintura de cavalete, rompendo a relação da pintura que era realizada diretamente na arquitetura (paredes e tetos) e, portanto, estática, para telas que podiam ser facilmente transportadas. A intensificação das relações mercantis reflete, assim, diretamente na arte, que passa a ser entendida como objeto comercial, diminuindo sua função puramente contemplativa. Surgem assim os Gabinetes de Pintura.

³ Teocentrismo: Doutrina que coloca a noção de Deus no centro do pensamento e do conhecimento. Muito utilizada durante a Idade Média, creditava todo conhecimento e fenômenos a um caráter divino. Isso se reflete fortemente nas artes, todas voltadas para o âmbito religioso, particularmente durante a Idade Média, isso se traduz em uma arte muito mais interessada em seu conteúdo do que em suas questões estéticas. (VICENTINO, 2011).

⁴ Antropocentrismo: Movimento antagônico ao teocentrismo medieval, busca a retomada dos conhecimentos do período clássico, em que o homem surge como centro do pensamento e conhecimento. A partir desse entendimento, os antropocentristas vão ressignificar o conhecimento como resultado da ação direta do homem, na observação, replicação e estudo dos fenômenos. (VICENTINO, 2011).

Esse consumo de pinturas introduziu uma nova gama de temáticas: se antes retratava-se figuras religiosas, os Gabinetes de Pintura passam a ser um meio, semelhante ao Gabinete de Curiosidades, de acessar antiguidades clássicas e objetos/paisagens desconhecidos.

Embora os Gabinetes de Pintura não tenham seguido inicialmente uma ordem de exposição, se distinguiam de forma significativa das tendências anteriores. De acordo com Souza “em vez de espaços convergentes [...] cuja multiplicidade de objetos era posicionada para atingir o visitante por todos os lados, os gabinetes de pintura eram espaços divergentes, em que o olhar do visitante era projetado para além das paredes” (SOUZA, 2012, p. 32).

Essa nova experiência se dava pela forma de disposição das pinturas, onde as molduras eram encaixadas umas nas outras, muitas vezes cobrindo todas as paredes para que o visitante experimentasse a pintura como portal para o mundo. Posteriormente, as pinturas passaram a ser organizadas (dentro de uma lógica que seria adotada nos primeiros salões de arte) onde prevalecia a melhor visualização das cenas retratadas. Dessa forma, os quadros maiores eram dispostos acima, os menores abaixo e os mais importantes e exóticos na altura dos olhos (SOUZA, 2012).

Figura 2 – O arquiduque Leopoldo Guilherme em sua galeria de pinturas em Bruxelas



Fonte: COSTA CLAVELL, Xavier. Museo del Prado – Pintura Extranjera, [s.d]. p. 89. In: MARTINS, 2007.

As coleções, cada vez mais numerosas, resultaram em uma nova organização espacial. As pinturas extrapolaram os cômodos e passaram a se estender aos corredores, denominadas galerias.

Sua nova configuração teve impacto direto na forma de experiência individual do observador. Primeiramente, o corredor reforçava a sensação de perspectiva, que nos gabinetes restringia-se apenas ao imaginário das pinturas, ganhando um contraponto real. Além disso, a Galeria possuía uma inversão de contemplação, que caracteriza diversas formas de exposições posteriores (O'DOHERTY, 2002). Ao escolher o corredor como local de exposição, a experiência que era estática passa a ser dinâmica; o visitante transita entre janelas, distanciando o indivíduo das pinturas expostas, que não mais o absorvem como era de costume nos Gabinetes, evidenciando a percepção do real e do mágico.

Figura 3 – Galeria retratada por Giovanni Paolo Panini (Italian, Piacenza 1691–1765 Rome)



Fonte: MET. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/52.63.1/>>.

É importante perceber que a exposição dos objetos, seja na Galeria das Maravilhas, nos Gabinetes de Curiosidades ou de Pintura muitas vezes sobrepunha a própria arquitetura do local, que ficava irreconhecível, tamanha a coleção de objetos fixados dentro do cômodo. As galerias, muitas vezes, eram construídas especialmente para a exposição de pinturas, demonstrando a coadjuvância da arquitetura na apreciação dos objetos de forma involuntária, o que denominamos hoje de expografia.

3.2. Tipologia neoclássica

Foi somente no final do século XVII e começo do século XVIII que o conceito de patrimônio e bem público surge, decorrente do pensamento iluminista⁵ e da Revolução Francesa⁶ (1789), momento em que coleções particulares resultantes do declínio da realeza tornaram-se bem coletivo (GONÇALVES, 2004).

Assim, as produções artísticas (em sua maioria pinturas e esculturas) passaram a contemplar um público mais amplo: classes que não eram autorizadas anteriormente a frequentar espaços da elite, além de compradores e especialistas (REIS, 2014). Surgem assim os Salões e com eles as chamadas exposições, baseadas em uma nova forma de contemplar arte.

É desse processo que surgem os museus⁷ como conhecemos hoje: público, de função pedagógica e cultural. Dos Gabinetes de Curiosidades surgiram os museus de história natural, dedicados à exploração e exposição de temas relacionados à ciência. Já os Gabinetes de Pintura configuraram os museus neoclássicos, que configuravam uma organização mais metódica das coleções particulares, separadas por temática e fisicamente mais afastadas umas das outras, e deram origem aos museus de arte como conhecemos atualmente..

A primeira exposição do museu do Louvre (ou Museu Central das Artes como era conhecido na época), em 1793, é um exemplo da configuração adotada dos museus neoclássicos (SOUZA, 2012), sendo exposta no cômodo *Salon d'Apollon* ou *Salon Carré* e se expandindo para o resto do edifício conforme a ampliação do seu acervo. As obras continuavam sendo expostas horizontalmente e verticalmente, mas eram mais espaçadas entre si e seguiam um alinhamento constante. As pinturas de parede conviviam com as pinturas de cavalete e esculturas, todas iluminadas naturalmente por aberturas zenitais adaptadas para esse fim

⁵ Movimento intelectual que teve sua atuação mais significativa na França e Inglaterra entre os séculos XVII e XVIII. Apesar de ser associado comumente aos ideais burgueses, foi um movimento plural, de intenso debate e avanços científicos e técnicos, tendo em seus pensadores, em muitos casos, ideias antagônicas sobre sistemas políticos e comportamentos da sociedade. Apesar dessa pluralidade, possuía em seu âmago a noção de que o conhecimento deveria ser disseminado, e que a partir dessa disseminação ele avançaria, em oposição à noção eclesiástica de elitização do conhecimento. (VICENTINO, 2011).

⁶ Movimento revolucionário iniciado em 1789, considerado um dos grandes marcos do embate entre o Antigo Regime e a recém-formada burguesia e seus valores. Eclode após forte crise política e econômica na França, deslocando o eixo de poder francês das famílias nobiliárquicas e da casa real, para a mão dos burgueses, recém alçados a elite econômica do país. Suas consequências reverberam pela Europa, provocando a primeira fissura do poder absolutista e do direito hereditário nobiliárquico, e um dos primeiros passos para a consolidação do poder burguês, sendo considerada por muitos historiadores como um dos marcos iniciais e influenciadores do que viria a ser conhecido como a "Era das revoluções" ocorrida no século XVIII. (VICENTINO, 2011).

⁷ A palavra museu vem do grego *mouseion*, templo localizado em Atenas dedicado as nove musas: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia) Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros) e Urânia (astronomia), cada qual inspiradora e protetora de uma arte. (CUNHA, 2010).

específico. Novamente, a arquitetura produzia uma relação entre o real e o imaginário nas áreas expositivas.

Figura 4 – Reorganização da Grande Galeria do Louvre em 1796



Fonte: Gonçalves, 2004.

Figura 5 – Gallery of the Louvre de Samuel F. B. Morse (1791-1872)



Fonte: Artjournal. Disponível em: <<https://artjournalcompost.wordpress.com/category/19th-century/>>.

Esse modelo serviu de base não só para a configuração da exposição, mas como molde de uma nova tipologia arquitetônica, descritas conforme Souza (2012):

Geralmente, a tipologia dos museus era quadrada, quatro largas galerias circundavam um espaço monumental ricamente iluminado. Era comum um domo central, e as grandes galerias com aberturas zenitais logo se consagraram. A nova organização revelou as características arquitetônicas do local de exposição, diferentemente das tipologias anteriores, cuja grande

concentração de obras escondia as paredes quase que totalmente. (SOUZA, 2012, p. 42).

A arquitetura passa a ser a moldura da arte, e o número de edifícios construídos para essa função começa a ser significativo. É o caso do edifício do British Museum de Londres, datado de 1823.

Figura 6 – A ala leste de dois andares do Museu Britânico projetada e construída por Robert Smirke 1823 e 1828

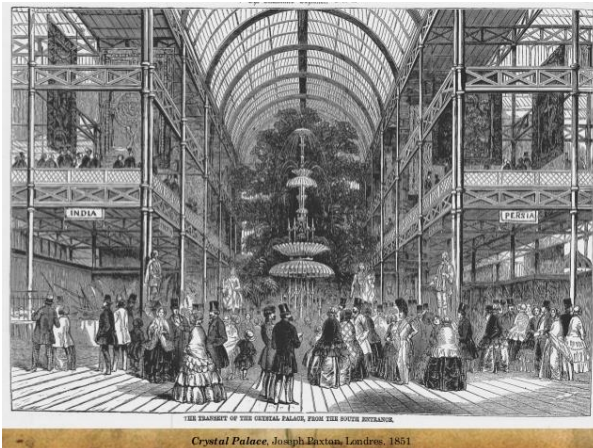


Fonte: British Museum. Disponível em: <<https://britishmuseum.tumblr.com/post/135641118692/the-two-storey-east-wing-of-the-british-museum-was>>.

Essa tipologia arquitetônica passa a ser substituída conforme a evolução dos sistemas construtivos, que permitiram por exemplo maiores vãos livres através da utilização de ferro nas estruturas, resultando em uma maior flexibilidade de layout interno (paredes), pois essas não tinham mais a mesma função estrutural de outrora.

Outro avanço significativo nas construções foi a utilização cada vez mais comum do vidro, que permitia, assim como a iluminação zenital, um diálogo com o real, e, portanto, foi amplamente utilizado, como, por exemplo, no Palácio de Cristal de Paxton, em Londres.

Figura 7 – Crystal Palace, Joseph Paxton, Londres, 1851



Fonte: PINHEIRO, Carlos. [s. d.] (Slideshare). Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ladonordeste/arquitetura-do-ferro-e-do-vidro>>.

Os museus neoclássicos acabam por introduzir novos personagens à cena artística. A ampliação do acesso às artes dessa época propiciou a criação do que conhecemos atualmente como críticos de arte, não só responsáveis pelo olhar estético como por ditar modos de fruição, contemplação e reflexão das artes visuais (vinculada ao ensino das academias de arte) distanciando, novamente, a contemplação entre classes sociais, entre leigos e especialistas.

Como consequência do momento histórico, marcado pelo comércio e pela criação dos críticos de arte, surge um novo paradoxo: se nas épocas anteriores a arte era desvinculada do trabalho autoral, no século XVIII a figura do artista passa a ter importância e os museus passam a funcionar como plataforma social e comercial. A introdução desses novos personagens, passa a ser o fator principal da mudança de contemplação e organização artística dos séculos seguintes.

3.3. Exposições de vanguarda

A metade do século XIX foi marcada por mudanças significativas oriundas da popularização da fotografia. A introdução de fotos deixava claro que a pintura jamais chegaria no nível de verossimilhança que a fotografia alcançava, significando o declínio de alguns estilos artísticos, ao mesmo tempo que abria um novo cenário, no qual os artistas poderiam livrar-se da necessidade de retratar a realidade como ela é (GONÇALES, 2004).

Surgem a partir disso movimentos artísticos como o impressionismo⁸ e seus sucessores, que romperam a relação entre obra e espectador. Se antes o visitante era atraído para o universo da obra exposta, agora a obra passa a invadir o universo do visitante.

O questionamento das antigas pinturas, implica paralelamente uma nova interpretação do espaço expositivo. Essa mudança significativa se dá principalmente pelos artistas de vanguarda⁹ (construtivistas, dadaístas e surrealistas) que extrapolavam os padrões anteriores, apresentando configurações inusitadas até para os padrões contemporâneos.

A análise que segue, de três mostras de movimentos diferentes, elucida o rompimento abrupto entre arquitetura e obra e colabora para a compreensão das significativas mudanças espaciais.

Do movimento Suprematista¹⁰ em Petrogrado, 1915, a Exposição 0.10 contava com dez artistas, cada qual responsável pelo seu espaço expositivo sem nenhuma limitação prévia. Kasimir Maliévitch, um dos artistas contemplados, expôs 36 obras dispostas na parede, sem ordem nem alinhamento e com molduras delicadas, quase que inexistentes, sugerindo a leitura das obras como um conjunto. O destaque do seu espaço se dá pela obra *Quadrado Negro* localizada no alto da quina¹¹ da sala.

Figura 8 – Exposição 0.10 – Sala de Kassimir Maliévitch, 1915



Fonte: SOUZA, 2012.

⁸ Movimento artístico surgido na França no final do século XIX, considerado um marco na arte moderna, que desvinculava a pintura de temáticas nobres e se dedicava à criação de novas formas, luzes e cores. (GOMBRICH, 1999).

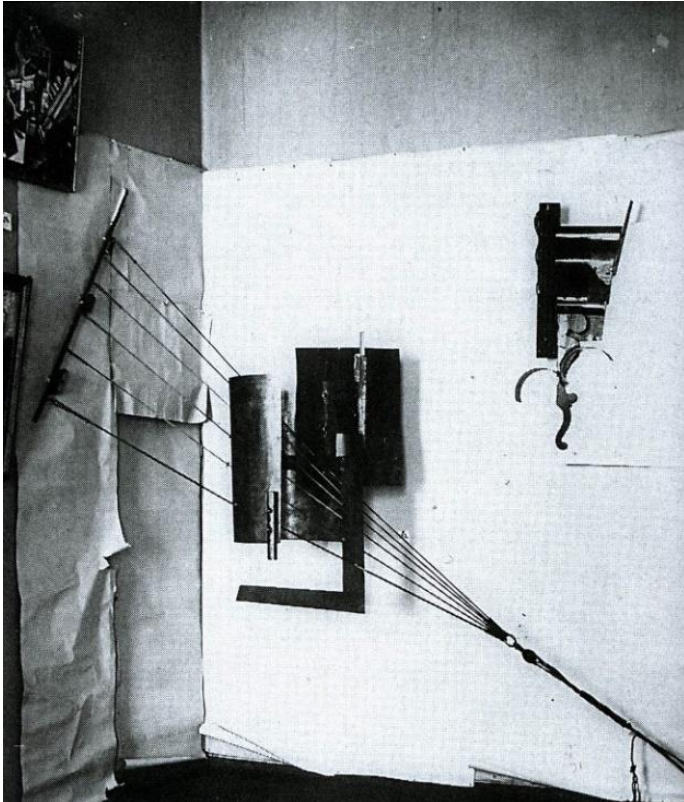
⁹ A palavra vanguarda deriva da palavra *avant-garde*, que em francês significa “guarda avançada”, a parte frontal de um exército. Essa palavra foi usada na arte para designar os movimentos artísticos que romperam com os modelos clássicos que eram empregados nas escolas conservadoras. Os artistas vanguardistas romperam com o padrão pré-estabelecido. (GOMBRICH, 1999).

¹⁰ Movimento artístico do século XX de vanguarda russa com ampla utilização de composições geométricas, em especial o quadrado e o círculo. (GOMBRICH, 1999).

¹¹ O canto ou quina da parede, na cultura russa, era utilizado para ícones religiosos. Dessa forma, o artista ao optar por colocar a obra *Quadrado Negro* nessa exata posição estabelece uma conexão direta com o sublime. (GOMBRICH, 1999).

Vladimir Tatlin expõe a obra *Contra-relevo de Canto*, com a qual o artista não só se apropria como também intervém na arquitetura. A obra, que não se definia como pintura e nem como escultura, necessitava da parede (arquitetura) para existir, criando o que posteriormente seria conhecida como instalação artística (SOUZA, 2012).

Figura 9 – Exposição 0.10 – Contra-relevo de Vladimir Tatlin, 1915



Fonte: SOUZA, 2012.

A 1ª Feira Internacional Dada em Berlim, organizada em um apartamento alugado, expôs diversos trabalhos vanguardistas. A obra de Johannes Baades, *O Grande Dio Plasto Drama*, remetia aos velhos gabinetes de curiosidades com múltiplos estímulos visuais, mas instigava o visitante a percorrer conceitos além da contemplação/maravilha embasadas no contexto histórico do pós Primeira Guerra Mundial¹². Sua instalação, portanto, surge como obra política provocadoras, expressando o sentimento contra as autoridades.

¹² A Primeira Guerra Mundial, também conhecida como a Grande Guerra Europeia, foi um conflito iniciado em 1914, tendo seu final em 1918. Foi o resultado de décadas de tensões entre as potências europeias, notadamente no período da Belle Époque, acirradas por uma corrida imperialista e uma prática econômica de reserva de mercado. O conflito foi deflagrado entre dois conjuntos de alianças (Tríplice Entente e Tríplice Aliança), sendo a Entente o lado vitorioso (VICENTE, 2011).

Figura 10 – O Grande Dio Plasto Drama



Do teto pendia empalhado, um oficial alemão com uma cabeça de porco e com os seguintes dizeres: Enforcado pela revolução. Fonte: SOUZA, 2012.

A Exposição Internacional do Surrealismo¹³ em Paris (1938) propunha uma imersão total, estimulando todos os sentidos para a fruição das obras. A exposição poderia ser resumida na colocação de Breton – “surrealidade depende de nosso desejo por uma completa desorientação de tudo” – e foi marcada pela organização espacial de forma teatral, causando desconforto e perplexidade.

Uma das intervenções principais, realizada por Marcel Duchamp, consistia em uma sala escura onde havia inúmeros objetos, mas sacos de carvão fixados no teto e um braseiro de centro eram seus protagonistas, em uma notável inversão do teto com o chão, onde o braseiro seria como o lustre (O'DOHERTY, 2002). Sobre a exposição, Souza relata:

esta era a configuração básica da exposição de 1938, cujo o mote era questionar o conceito do “espaço burguês” de exibição ao propor uma vivência diversificada da arte. Na abertura, o visitante deveria entrar no espaço (Idealizado por Marcel Duchamp) apenas com uma lanterna (proposta dos também surrealistas Man Ray e Salvador Dalí) enquanto ouvia gritos de deficientes intelectuais que saía de um gramofone. Algumas estruturas da exposição foram criadas exclusivamente para abrigar as obras expostas. (SOUZA, 2012, p. 60).

¹³ Movimento artístico de vanguarda do início do século XX em Paris surgido do *Manifesto do Surrealismo* publicado pelo artista André Breton. Em suas palavras, Breton descreve o movimento como: “Automatismo psíquico em estado puro, mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.” (GOMBRICH, 1999).

Figura 11 – A Exposição Internacional do Surrealismo em Paris (1938). Instalação Duchamp



Fonte: O'DOHERTY, 2002.

Os movimentos de vanguarda colocam em evidência a relação obra e espaço, fazendo uso da arquitetura para inserir certo “estado do espírito” ao visitante, permitindo assim uma fruição mais adequada da intenção do artista. Expressando-se por meio do desconforto físico ou pela remoção constantes da percepção do espaço, a hostilidade da vanguarda transformou o mundo da arte e conquistou espaço posteriormente em instituições já estabelecidas (O'DOHERTY, 2002).

3.4. Cubo branco

A construção conceitual e espacial do cubo branco, consagrada pela arte moderna, seguiu paralela às artes de vanguarda e depurava o espaço expositivo como forma ideal de exposição. Seu conceito partia de um sistema de valores fechados, inspirados na Bauhaus¹⁴,

¹⁴ Escola de arquitetura na Alemanha fundada por Walter Gropius em 1919. Lançava mão da produção de objetos (em diferentes escalas) funcionais, práticos e de baixo custo, sem desconsiderar a concepção estética e sua beleza. (BENÉVOLO, 2012).

onde a subtração das interferências externas era necessária para isolar a obra exposta em um espaço único e universal. Nas palavras de O’Doherty:

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 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. (O’DOHERTY, 2002, p. 4).

O cubo branco nasce com superfícies imaculadas, limpas, artificiais e atemporais. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá onde toda interferência de mobília ou do próprio corpo do visitante parece supérflua, uma intromissão (COSTA, 2012). A luz natural cria a ilusão de dia contínuo, sem nenhuma marca de subjetividade. A concepção de arte passou a ser o que era colocado dentro do cubo.

Essa austeridade do ambiente sugere que os olhos e a mente são bem-vindos ao espaço, enquanto o corpo físico é apenas tolerado. Redefinindo a condição do observador e da organização das obras no espaço.

A partir da segunda metade do século XX o cubo branco se consolida como tipologia museográfica e atinge sua materialização na construção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

Anterior à construção do edifício sede, o MoMA-NY fez experimentos antes de chegar na tipologia final que conhecemos hoje. O primeiro edifício do museu ocupava o andar de um prédio de escritórios, dessa forma, era nítida a precariedade do espaço. Com portas, dutos de ventilação e outras interferências, a formulação completa do cubo branco era imperfeita. Sua primeira exposição em 1929, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* caracterizava o MoMA como uma galeria sem grande prestígio (SOUZA, 2012).

Figura 12 – Abertura do Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, 7 de novembro de 1929



Fonte: MOMa. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>.

Segundo Souza, a organização da instituição ficou a cargo do curador Alfred Barr que, pioneiramente, adotou o museu como ferramenta educativa através de catálogos, publicações e textos onde o curador desenvolvia a ponte entre arte e visitante.

Embora as características espaciais não favorecessem a racionalização e neutralidade buscada por Barr, os dez primeiros anos foram marcados por experimentações espaciais onde as obras estavam sempre na altura dos olhos e espaçadas entre si, para serem observadas individualmente. O percurso do visitante também foi entendido como algo importante a ser estudado e previsto.

Figura 13 – Museu de Arte Moderna em 23 de março de 1932 – Nova Iorque



Fonte: MOMa. Disponível em: <http://www.moma-ps-1.org/calendar/exhibitions/2044-high_contrast=false&locale=de.html>.

Em 1932, o museu foi transferido para uma casa (doadada pela família Rockefeller¹⁵) onde as exposições passaram a ser mais intimistas e a amplitude do espaço permitia um maior distanciamento da obra para contemplação. Embora abrigasse as exposições de maneira mais adequada que a primeira sede, a presença de portas e janelas ainda ofereciam distrações visuais. Na exposição *Cubismo e arte abstrata (1935-36)* observamos um avanço das técnicas modernas na configuração espaciais, desmembrando o corpo do olhar, onde o olho é mais inteligente que o espectador e é capaz de destrinchar conceitos presentes na exposição: Barr como curador educando o olho de seus visitantes.

Figura 14 – Exposição Cubismo e Arte Abstrata



Fonte: MOMa. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?#installation-images..>>

Em 1939, quando o MoMA foi transferido para sua sede atual, os EUA haviam se consolidado como novo polo cultural mundial e o MoMA foi consagrado como modelo museológico internacional. O edifício, que havia sido construído especificamente para o uso de um museu, contava com vários andares, rompendo drasticamente com as arquiteturas anteriores (SOUZA, 2012).

A visão de Barr finalmente se concretizou e a exposição comemorativa de dez anos do MoMA *Art of our time* possuía todas as características almejadas pelo cubo branco.

¹⁵ Família influente norte-americana que construiu seu império no final do século XIX com a consolidação da Standard Oil Company. Conhecida pelo seu poder político, financeiro e filantrópico. (BENÉVOLO, 2012).

Figura 15 – Exposição comemorativa de 10 anos do MoMa Art



Fonte: MOMa. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2973>>.

Estabelece-se assim a configuração da arte moderna amplamente empregadas no mundo e no Brasil, onde a arte é colocada em um mundo à parte para impactar o visitante. O ambiente estéril, quase sacro, forma uma visão mítica do espaço e conseqüentemente consagra a produção autoral cada vez mais idealizada e exaltada.

3.5. Cubo preto

A arte de vanguarda, conseqüentemente, o cubo branco, consolidou a separação entre arquitetura local e espaço expositivo, construindo o entendimento de uma arquitetura dentro de outra arquitetura, onde a arquitetura edificada deve ser modificada para abrigar uma exposição. A partir desse momento, a exposição passa a ser compreendida de maneira muito mais complexa, na qual visitante/público, obra/arte, espaço/arquitetura e ideologia/curadoria passam a compor um único sistema.

A divisão entre espaço/edifício e espaço/exposição suscitou uma nova circunstância: agora existia não só um espaço criado para a exposição, mas a especialização de edifícios para essa função (como é o caso da criação do MoMA) e nem sempre os dois eventos ocorriam paralelamente (MONTANER, 1990).

Esse descompasso pode ser visto na Neue Nationalgalerie, edifício projetado pelo arquiteto Mies Van der Rohe¹⁶. O projeto, dentro da vertente modernista de arquitetura, conta com formas geométricas marcantes, pé direito alto e fechamentos em vidro. Essa estética colide diretamente com a exposição onde obras de pequeno porte acabam se perdendo dentro da monumentalidade do edifício. Atualmente, para sanar essa “desproporção”, apenas o porão é utilizado para a exposição de pequenos objetos enquanto o piso superior abriga instalações e esculturas que condizem com o porte do edifício.

Figura 16 - Fachada externa: ampla utilização de vidros com pé direito amplo



Fonte: Neue Nationalgalerie. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/neuenationalgalerie.berlin/photos/a.300299613315801/304364459575983/?type=3&theater>>.

Figura 17 – Piso térreo: exposição de escultura ou de grandes proporções físicas são abrigadas no salão principal

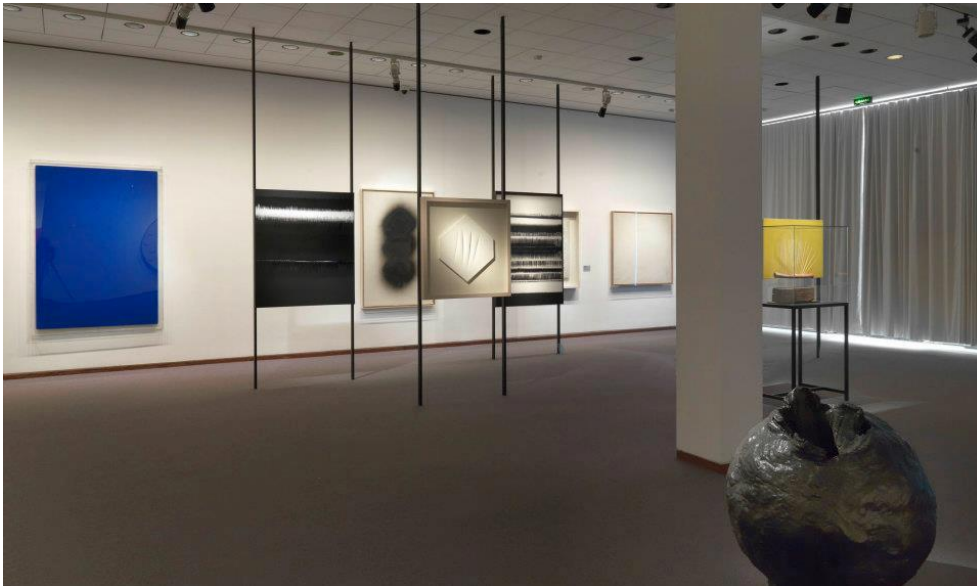


Fonte: Neue Nationalgalerie. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/neuenationalgalerie.berlin/photos/a.300299613315801/304364459575983/?type=3&theater>>.

¹⁶ Arquiteto alemão (naturalizado americano) e um dos principais nomes da arquitetura do século XX. Em 1930, devido a sua importância e ativismo dentro do movimento modernista, é convidado a lecionar na famosa instituição Bauhaus. (BENÉVOLO, 2012)

Figura 18 – Subsolo: dedicado atualmente a exposições de pinturas e objetos de pequeno porte



Fonte: Neue Nationalgalerie. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/neuenationalgalerie.berlin/photos/a.300299613315801/304364459575983/?type=3&theater>>.

A evolução da arquitetura especializada de museus acompanha em paralelo a expansão de diversos campos artísticos: o teatro passou a utilizar conceitos das artes plásticas, a arte explorava novos conceitos e linguagens e o espaço do cubo branco tornava-se cada vez mais ineficiente em apresentá-las (MONTANER, 1990).

As artes, cada vez mais sinestésicas, passam a considerar não apenas o olhar, mas incorporam o tato, o olfato e os demais sentidos, permitindo cada vez mais a imersão do visitante em suas obras. Na década de 1960, surgem dessa vertente alguns artistas de renome brasileiro, como Lygia Clark. Na sua série *Bichos* a artista propunha a manipulação da obra pelos visitantes através de esculturas articuladas. Sobre a obra a artista se expressa:

[...] um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele. (LYGIA CLARK, 1960 apud DANIEL, 2011).

Figura 19 – Obra: Bichos



Fonte: <http://thepix.info/lygia-clark-obras-bichos-raros-del/>.

Nessa mesma época, Hélio Oiticica utilizava-se de uma experiência multissensorial para captar o visitante. Em *Penetráveis*, *Tropicália* e outros projetos, Oiticica utiliza elementos como cor, estrutura, olfato, música, dança, fotografia no que define como “totalidade-obra”, rejeitando relação visitante/obra tradicional. Seu trabalho posteriormente evolui e foca em intervenções espaciais em espaços públicos sem vinculação a instituições museológicas (MELO, 2012).

Figura 20 – Instalação Penetráveis – Hélio Oiticica



Fonte: ARTMAP. Disponível em: <<https://artmap.com/profile/c%C3%A9sar/events>>.

Os anos 1960 foram marcados pela *land art*¹⁷, que, derivada do movimento minimalista¹⁸, propõe uma nova relação da arte com o espaço onde a paisagem se torna o meio

¹⁷ Corrente artística surgida nos estados unidos no final da década de 1960. Seus conceitos, destacavam o ambiente externo existe como fundo da própria obra (GOMBRICH, 1999).

¹⁸ Tendência de pintura e principalmente de escultura onde a simplicidade de formas contrariava o expressionismo abstrato (GOMBRICH, 1999).

ambiente e o pano de fundo para as obras, recusando definitivamente o sistema museu/galeria e conforme sua expansão

[...] ao evocar a espiritualidade dos sítios arqueológicos, monumentos antigos e maravilhas da natureza, a própria obra pode sacralizar o local, dispensando a necessidade de uma instituição para esse fim. (SOUZA, 2012, p. 82).

Fica claro que a função da arte e o papel do artista, nos anos 1960, jamais seriam os mesmos, modificando assim o entendimento de espaços edificados onde o movimento moderno perdia força e espaço para a arquitetura pós-moderna norte-americana de caráter eclético, híbrido e contraditório.

A arte desenvolvida na segunda metade do século XX acaba não sendo absorvida pela maior parte do público, e esse distanciamento surge como principal problema dos museus contemporâneos.

Para essa demanda social, o museu passa a fortalecer seu espaço como ambiente multicultural, com locais de convivência, cafés, restaurantes, bibliotecas, auditórios, lojas de souvenir. Criou-se assim, o museu como organismo extraordinário¹⁹ onde a estética arquitetônica se sobrepõe às exposições (MONTANER, 1990).

Diversos edifícios passam a ser pontos turísticos pela arquitetura monumental (embora abriguem invariavelmente obras notórias), como é o caso Guggenheim Bilbao, resgatando a aura de lugar sacralizado semelhante as das antigas galerias das maravilhas.

Figura 21 – Vista externa e interna do Museu Guggenheim em Bilbao



Fonte: GUGGENHEIN BILBAO. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eu/>>.

¹⁹ O museu como organismo extraordinário é um conceito apresentado pelo arquiteto e professor Josep Maria Montaner em situações em que a arquitetura do próprio museu se sobressai, tornando-se por si só uma obra de arte (MONTANER, 1990).

Devido ao cenário de arquiteturas marcantes contemporâneas, o projeto expográfico precisa cada vez mais se esforçar para obter êxito. A tecnologia redimensiona e redireciona o potencial dos espaços expositivos ao mesmo tempo em que elementos cenográficos são cada vez mais incorporados no final do século XX. Costa afirma:

[...] 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 a caixa preta do teatro. (CASTILLO apud COSTA, 2012, p. 76).

Curador, arquiteto, museólogo e artista passam a compor articulações simbólicas a partir da necessidade de interação público/obra e o protagonismo não se dá apenas pela arte exposta, mas ao modo com que é apresentada ao público (LORENTE, 2016).

A caixa preta, cubo cenográfico ou a “quarta parede”, faz parte da expografia contemporânea amplamente utilizada, que trabalha de forma artificiosa a cumplicidade do público que, muitas vezes não se vê diante de obras de difícil entendimento histórico, mas sim de espaços que atijam a curiosidade e o olhar do visitante.

4. Expografia: arquitetura dentro da arquitetura

Analizamos, portanto, que a expografia, entre o século XV e a contemporaneidade, tem sofrido diversas alterações, não apenas na forma de expor arte, mas principalmente na necessidade de expor novas formas artísticas que, por sua vez, são desvinculadas de uma técnica de exposição purista, na qual a arte era apresentada como objeto culto, não como uma obra com a qual se vive, mas que se visita.

Essa técnica de exposição, chamada de cubo branco, passa a ser incapaz de fazer justiça as numerosas tendências contemporâneas e, embora seja utilizada, tem sido substituída cada vez mais pela denominada caixa preta, onde o espaço passa a ser entendido de forma muito semelhante ao teatro, de maneira cenográfica. Esse tipo de expografia é composta por articulações simbólicas entre o trabalho exposto, o espaço arquitetônico construído, a disposição cenográfica dos objetos, a necessidade de interação público/obra e o desenho expográfico idealizado pela curadoria. A expografia surge, portanto, do paralelo entre arte/espaço e envolve processos de conceitualização, entendimento espacial e produção além de considerar o objeto exposto e o visitante (SABINO, 2011).

Essa relação, com o intuito de dialogar melhor com o visitante, na contemporaneidade, passa a se utilizar de tecnologias afim de modernizar as técnicas de exposição, possibilitando a exploração de uma gama vasta de interatividade, dialogando diretamente com o visitante, tornando as exposições cada vez mais acessíveis.

Vale retomar, como explicado na primeira parte desse projeto, que o entendimento da exposição se dá através de signos, e seu entendimento se dá através da habilidade de dialogar dentro dos mesmos sinais que são codificados e decodificados devido a sua interlocução. Ou seja, para haver compreensão se faz necessário um processo de comunicação que envolve uma complexa rede cognitiva, onde o modo de expor tem o intuito de proporcionar uma comunicação eficiente entre obra e objeto.

Tal estimulação entrelaça na expografia contemporânea a relação entre arte, arquitetura e público. Destacando cada vez mais a arquitetura dentro da própria arquitetura, ou seja, o projeto expográfico.

4.1. Agentes formadores

A fim de abordar com mais profundidade o projeto expográfico, se faz necessário primeiramente entender seus agentes formadores, suas delimitações e quais suas influências no processo de construção.

Advindo de uma escala global, a **instituição** e a arquitetura local são agentes importantes para o desenvolvimento de uma exposição. Como exemplificado no capítulo anterior, a construção do MoMA solidifica bem o conceito entre a política organizacional que determina o conceito e o caráter expositivo, refletindo diretamente a posição artística e ideológica da instituição em questão (MONTANER, 1990).

Mais do que seu papel como instituição, esses agentes têm um papel cultural crucial como disseminadores de conhecimento, memória, reflexão e deveriam ser disponibilizados não apenas para a elite intelectual, que possui e domina os signos necessários, mas para toda a sociedade. Sua acessibilidade permite o exercício da cidadania e permite à sociedade o acesso a um laboratório de experimentações, estudos, fruição e reflexão.

A **arquitetura**, seguindo como exemplo o desenvolvimento do MoMA, materializa e delimita o conceito museográfico de acordo com a política institucional do local. Além dessa função, foi discutida a importância da edificação específicas para esse fim. Diversos museus, devido as suas características arquitetônicas, passam a ser tão visitados quanto a exposição que

abrigam. Esse apelo estético estimula, inclusive, a reurbanização e valorização de regiões metropolitanas.

O Museu Guggenheim²⁰ de Bilbao, Espanha, projetado pelo arquiteto Frank Gehry, foi um dos principais responsáveis pela recuperação da zona portuária degradada de Bilbao a beira do Rio Nervión através do plano Estratégico de Revitalização Metropolitana de Bilbao²¹. Após sua abertura, o Guggenheim não só passou a ser cartão postal como a principal atração turística da cidade atraindo visitantes de todo o mundo.

O Guggenheim de Bilbao é assim um exemplo de arquitetura especializada que acaba que por se sobrepor à expografia, ao mesmo tempo, sua construção e, em especial, sua localização geográfica, foi responsável pela revitalização de uma área urbana anteriormente degradada e desvalorizada.

Figura 22 – Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha



Fonte: ARCHDAILY. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-101909/bilbao-a-arte-como-propulsora-da-cidade/513b8165b3fc4b8d72000030-bilbao-a-arte-como-propulsora-da-cidade-imagem>>.

Outro exemplo, embora com escalas diferentes, é o projeto Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU) na zona norte de São Paulo. Sua premissa é revitalizar as áreas urbanas deterioradas através da arte. O projeto contempla intervenções artísticas na estrutura de concreto do metrô entre as estações Tietê e Santana (Avenida Cruzeiro do Sul).

²⁰ Famosa família americana, magnata da indústria de mineração e mundialmente conhecida pela sua atuação filantrópica e aquisição de obras de arte. (GOMBRICH, 1999).

²¹ O Plano Estratégico de Revitalização de Bilbao previa a reestruturação da área industrial degradada do município através das transformações de usos de solo. Esse plano contava com vários investimentos público-privados a fim de transformar e valorizar a região segundo um plano urbano estratégico.

Figura 23 – Museu Aberto de Arte Urbana SP



Fonte: PAÇO DAS ARTES. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/notas/maau_projeto.aspx>.²²

A intervenção conta com um grupo de artistas e coletivos, além de ações educacionais envolvendo a população local, demonstrando a força da arquitetura e arte no desenvolvimento social.

Partindo para uma escala pontual, as transformações artísticas advindas do século XX multiplicaram linguagens, processos e agentes vinculados ao sistema de arte, dando espaço para um novo agente cultural e influente, o **curador**²³. (OLIVEIRA, 2017)

Sua função, exercida anteriormente pelos diretores de museus ou mesmo pelos artistas, passa a representar uma das posições de maior prestígio dentro das práticas de comunicação da arte contemporânea definida por Anjos:

Curador, então, é menos do que uma profissão, menos do que uma pessoa, menos do que um agente determinado, é uma posição dentro desse sistema, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente,

²² No lugar da tela, uma enorme coluna de mais de quatro metros; no lugar da cartela de cores, galões de tinta de parede e spray de tons variados; escadas substituem cavaletes; e pequenos desenhos rabiscados num papel amassado se transformam em imensas figuras grafitadas no muro: peixes, pássaros, skates, mico-leão, animais sem cabeça, menina segurando gato, garoto da periferia que sonha ser jogador de futebol, e até uma homenagem a Frida Khalo. PORTAL DO GOVERNO DE S. PAULO. 08 out. 2011. **Capital abriga o 1º Museu Aberto de Arte Urbana**. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/capital-abriga-o-1-museu-aberto-de-arte-urbana/>>.

²³ A palavra “curador” deriva do latim *cūra* que significa cuidado, diligência, administração e, de *cūrātor* que se define como “aquele que tem cuidado”, comissário, tutor (s/a, 2001, p. 195). Se relaciona, ainda, com o conceito de ser curioso (curiositas), no sentido de “cuidar” ou de ter grande desejo de ver/aprender/saber, se interessar pela pintura, escultura, gravura, música (e outros). (RODRIGUES, 1875, p. 131). In: SILVA GRAÇA, 2016, p. 1.

por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas. (ANJOS apud TEJO, 2011, p. 56 e 57).

O **curador** exerce, assim, papel fundamental e de grande autonomia no desenvolvimento da exposição, determinando, paralelamente à instituição, o “discurso expositivo”, o conceito básico da mostra, assim como as diretrizes, intenções e abordagens necessárias para sua realização. Dedicar-se assim a introduzir o aparato conceitual, crítico e político (OLIVEIRA, 2017) desenvolvendo possibilidades expressivas e valorização de obras.

Diretamente ligado a esse cargo, o **espaço e o projeto expositivo** surgem da atuação conjunta entre arquiteto e curador, definindo sua delimitação espacial e estudo das limitações impostas pela própria arquitetura local.

Por lidar diretamente com o espaço, o arquiteto/cenógrafo é um dos principais agentes quando se trata de interações multissensoriais diretas com o visitante. Uma vez entendido qual o conceito e o objetivo da amostra, trabalha em parceria com a curadoria, conseqüentemente com o artista, a fim de definir quais recursos expositivos podem ser utilizados para consolidar a intenção artística.

A relação entre todos esses agentes resulta na exposição propriamente dita e determina diretamente a forma com que o visitante experimenta e produz significados próprios após sua visita. Essa forma, quase que íntima da relação entre arte/visitante, que caracteriza a arte contemporânea, exige uma reflexão profunda do projeto expográfico.

4.2. A expografia contemporânea

A expografia contemporânea tem atraído não apenas crescentes recursos financeiros públicos e privados (ABREU, 2014) mas tornou-se também uma opção cada vez mais presente no cotidiano dos indivíduos e de formação educativa para escolas, contribuindo para a formação cultural do indivíduo.

Analisando historicamente como a concepção do espaço e do desenvolvimento das formas artísticas ocorrem em paralelo, as exposições contemporâneas não descartaram por completo as diretrizes e conceitos do cubo branco, mas têm investido cada vez mais na cenografia para atrair um público que, historicamente, foi excluído dessa vivência artística.

Essa nova concepção cenográfica conta com diversos instrumentos que possibilitam a interação do indivíduo com a exposição, transformando o espaço de forma que integre o visitante, facilitando o entendimento de signos.

Iremos analisar no presente trabalho algumas abordagens utilizadas pela cenografia nas exposições contemporâneas que contribuem para essa nova abordagem.

Primeiramente deve-se entender que a cenografia é, em resumo, como analisamos a linguagem da exposição. É ela, portanto, que opta invariavelmente por instrumentos multissensoriais como arquitetura, iluminação, comunicação visual tecnologia e interatividade dentro das diretrizes gerais e individuais de cada exposição.

Quando um visitante é simpático ao assunto, uma abordagem imaginativa e bem trabalhada pode transformar uma experiência ordinária em algo inesquecível e profundo. (ABREU, 2014, p. 45).

A exposição deixa, assim, de ser apenas e exclusivamente local de exposição de acervo e passa a contemplar diversos assuntos que tradicionalmente não eram temas considerados adequados para tal função. Surgem assim museus dedicados a diversos temas, como futebol, cenários de programas infantis ou até mesmo a língua portuguesa, considerados museus em constante formação e imateriais e que, portanto, nem sempre possuem um acervo, na concepção museológica da palavra.

Inicialmente, a organização espacial gera grande influência nas exposições cenográficas. Fica a cargo do curador e do arquiteto elaborar e delimitar esse espaço, uma vez que a exposição pode ser permanente, temporária ou até mesmo itinerante.

No caso das exposições temporárias, geralmente a arquitetura do local deve ser duplamente considerada, pois nem sempre serve de suporte para a concepção do projeto; modificações diretas na parede ou em qualquer instalação física existente não podem ser realizadas para a preservação do espaço. Isso determina ao cenógrafo se será necessária a construção de novas paredes, forros, piso, entre outros itens, caso sejam de importância para a concepção e idealização do projeto.

Isso é bem ilustrado nas exposições nas unidades do Sesc. Por ser um serviço cultural dinâmico, algumas exposições podem ser consideradas temporárias (com duração de seis meses, por exemplo), mas precisam respeitar o espaço para que os próximos projetos possam ser instalados. Para isso, é praxe proibir qualquer fixação em estruturas existentes como parede, forro ou piso, afim de conservar o espaço.

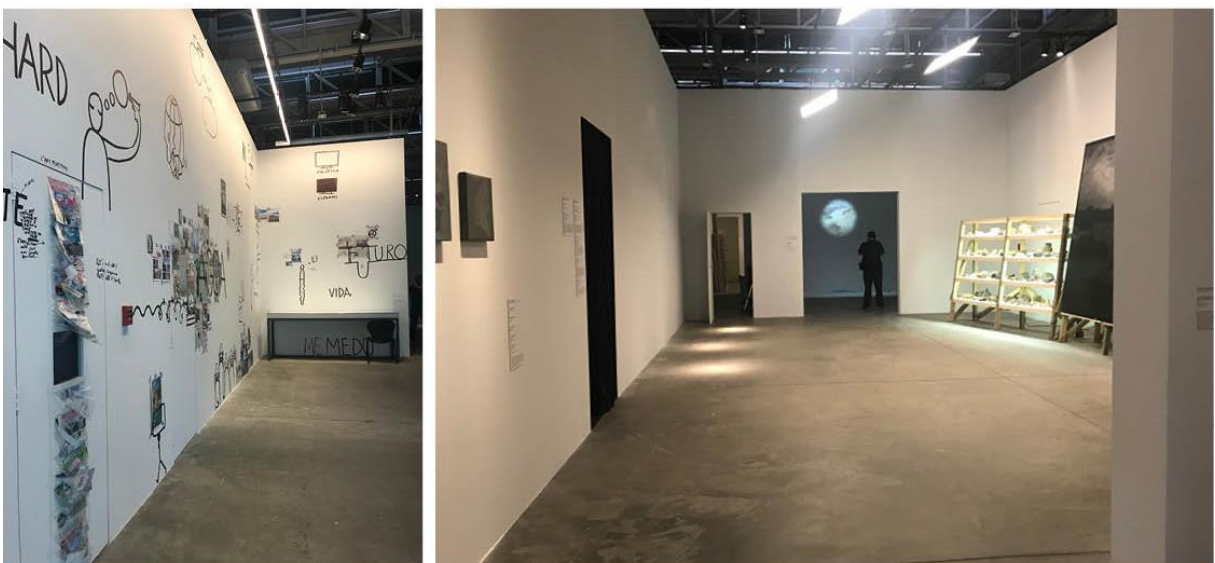
A exposição de arte “Aqua”, realizada no Sesc Belenzinho, não só contou com esse pressuposto, como necessitava de refrigeração específica para as obras. Dessa forma, geradores de energia, tubulações e ar condicionados foram instalados, todos em caráter temporário.

Figura 24 – Espaço expositivo Sesc Belenzinho – Área livre (sem intervenção)



Fonte: Acervo pessoal.

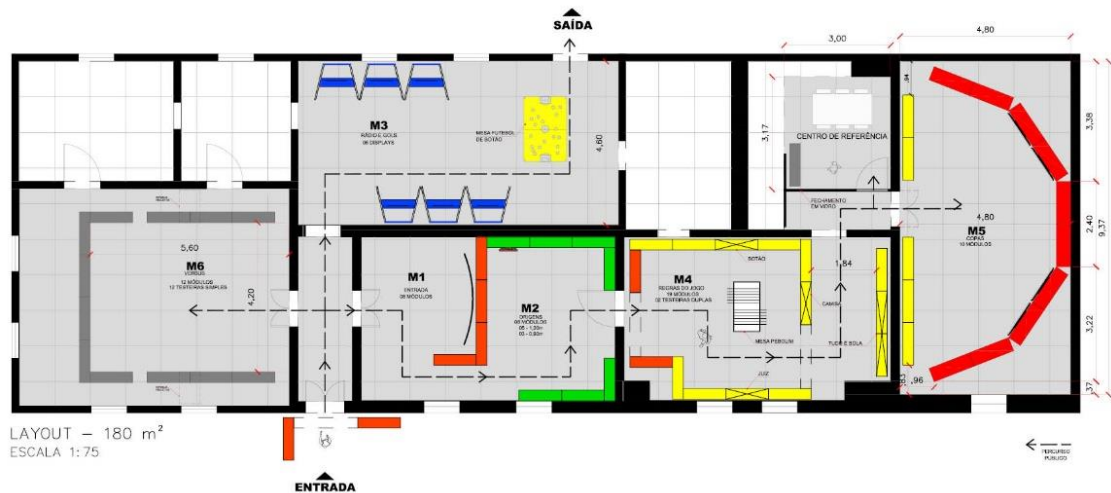
Figura 25 – Espaço expositivo Sesc Belenzinho – Exposição Aqua



Fonte: Acervo pessoal. Exposição Aqua – Desenvolvida pela autora em parceria com o cenógrafo Marcio Medina

Tem-se ainda em diversos casos as exposições itinerantes, que necessitam adaptar seu conceito e acervo a diversos lugares em condições, invariavelmente, completamente diferentes. Essa concepção de espaço passa, portanto, em cada local por um estudo individual, a fim de preservar percursos e experiências semelhantes em todos os espaços.

Figura 26 – Layout e local da exposição itinerante do Museu do Futebol



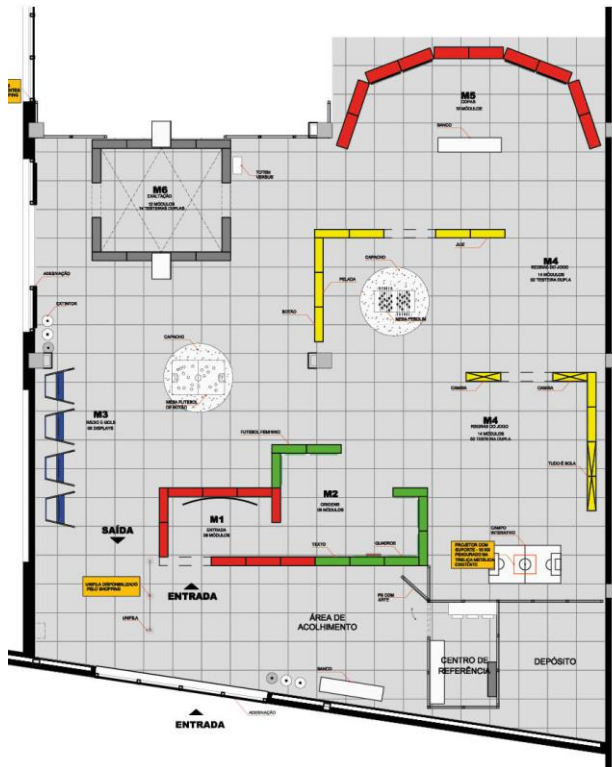
Implantação Museu do Futebol na área em Taubaté - Desenvolvida pela autora em parceria com a ARQUIPROM

Figura 27 – Na Área montada em Taubaté no Museu Folclórico Pedagógico Monteiro Lobato, uma casa térrea totalmente compartimentada



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 28 – Layout e local da mesma exposição itinerante do Museu do Futebol Na Área montada no shopping de Sorocaba Iguatemi.



A área tinha o dobro da metragem da exposição, necessitando de biombos para fechamento do espaço. Fonte: Acervo pessoal. Desenvolvida pela autora em parceria com a ARQUIPROM

A iluminação e a sonorização estão majoritariamente presentes nas exposições cenográficas, permitindo a imersão do visitante, seja como elemento surpresa, seja como som ambiente, na tentativa de desvincular o indivíduo do espaço anterior à entrada da exposição. Vale destacar aqui que, na maioria dos casos, os profissionais designados para esse serviço são os mesmo que trabalham diretamente para os teatros, demonstrando a proximidade das duas atividades.

Figura 29 – Cenografia



A luz cenográfica destaca os objetos ao mesmo tempo em que as cúpulas de acrílico acústicas permitem que o visitante faça o percurso sonoro sem interferir nos demais ambientes. Fonte: Acervo pessoal. Desenvolvida pela autora em parceria com a ARQUIPROM

O desenvolvimento do espaço, a luz e a sonorização do espaço são completados ainda pelo design gráfico desenvolvido especialmente para cada projeto, e que extrapola a forma tradicional de explicação da instituição e do curador. A utilização de infográficos, ilustrações, formas de aplicação (adesivo, em alto relevo, vazadas) estimulam o visitante e surpreendem a cada amostra, aguçando o conceito de cada exposição como algo único e original.

Figura 30 – Design gráfico referente ao Museu do Futebol.



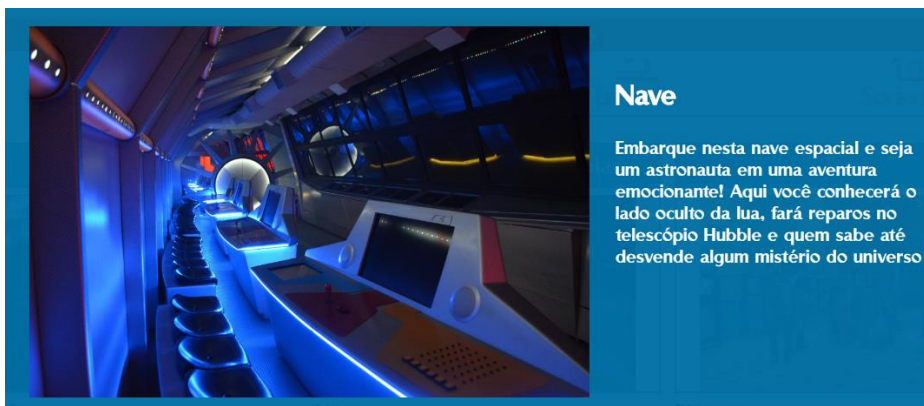
Imagens e textos informativos se mesclam para estimular a visitação. Fonte: Acervo pessoal. Desenvolvida pela autora em parceria com a ARQUIPROM

Talvez, uma das características mais marcantes para que o visitante se sinta parte da exposição seja a utilização da tecnologia que serve de mediação direta entre o conteúdo e indivíduo. Essa maneira lúdica de pensar a cenografia tem sido utilizada e aceita com grande sucesso pelos visitantes. O avanço cada vez mais rápido da tecnologia permite uma variação e um desenvolvimento extremamente rápido desse instrumento dentro da exposição.

A adaptação dos museus à tecnologia amplia significativamente o público através de jogos interativos e realidade virtual de comunicação instantânea (AZZI, 2013). Além de oferecer novos recursos expositivos e criativos, a tecnologia permitiu a participação direta do visitante, extraindo seu papel meramente contemplativo, como é o habitual. Nesse caso, cada visitante pode contemplar pessoalmente, e coletivamente, um espetáculo virtual.

O museu Catavento, espaço cultural no centro de São Paulo, demonstra bem como a tecnologia pode ser utilizada para atrair o público escolar e ensinar conceitos abstratos através da interatividade e tecnologia. O museu recebe diariamente grupos escolares que desvendam suas quatro seções: universo, vida, engenho e sociedade.

Figura 31 – Seções do Catavento



Seção universo



Seção vida



Eletromagnetismo

Esse experimento é de arrepiar os cabelos! Conheça essa magnífica máquina eletrostática que deixa qualquer um de cabelo em pé!

Seção engenho



Nanoaventura

Nano é uma palavra que indica uma coisa muito, muito, mas muito pequena! De maneira lúdica e divertida, esta seção passa conceitos de nanociência e nanotecnologia, com muita interatividade, vídeos e jogos eletrônicos.

Seção sociedade

Fonte: http://www.cataventocultural.org.br/four_sections

Assim, todos esses recursos, juntos ou separadamente, permitem que o público desfrute de assuntos e conceitos de forma mais lúdica e se apropriem de conceitos e objetos culturais existente no seu imaginário.

A função comunicativa da exposição permite, assim, cada vez mais, uma heterogeneidade de visitantes, detentores ou não de signos e significados, permitindo a apreciação de uma exposição e ampliando significativamente seu “bem simbólico”.

5. Considerações finais

A importância da expografia contemporânea se dá, portanto, no momento em que facilita os signos e significados através de diversos recursos permitindo uma diversidade de públicos historicamente mais abrangente. Os museus devem ser responsáveis não apenas pela exploração cognitiva, mas principalmente pela parte afetiva, que permite o desenvolvimento não apenas da identidade histórica mas também social.

Nesse entendimento, os recursos, a forma de pensar o espaço e o conteúdo possibilitam ao visitante um espaço de interrogar e se interrogar, dinamizando sua participação e sua colocação cultural dentro da sociedade. A expografia contemporânea tende a romper com o esquema linear de significados, permitindo a relação multidisciplinar entre obra e público, retirando o papel de meros espectadores, tornando-os protagonistas, o que estimula a identificação do público, que passa a ter cada vez mais signos, significados e relações afetivas com a arte.

O processo expográfico baseado na caixa preta estimula também que crianças e adolescentes tenham acesso a métodos interativos e contato com o educativo cada vez mais frequente nas mostras de arte. Esse cenário teatral e os recursos advindos dessa vertente fornecem um ambiente questionador instigando o imaginário social, gerando um costume cada vez mais frequente de se visitar espontaneamente alguma exposição, uma vez que a comunicação da arte é um processo cultural.

o ato de ver/ sentir/ interagir, de conviver com a obra, põe em evidências que as condições de elaboração de sentido são plurais. (GONÇALVES, 2004, p. 84).

Partindo dessa afirmação, a intencionalidade em optar cada vez mais por meios tecnológicos e cenográficos é paralelamente uma escolha de diversificar e estimular outros indivíduos a participar de um espaço, dinamizando a sua ação cultural.

A intenção da expografia contemporânea, portanto, revisa o papel dos museus e galerias e passa a investir na comunicação não só das classes privilegiadas, detentoras de signos e significados, mas também com o grande público, estimulando, criando e apresentando novas maneiras de promover a arte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Bebel. **Expografia brasileira contemporânea**: Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga . Dissertação (Mestrado) - Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ALVES, Giovana Cruz. **O lugar da arte**: um breve panorama sobre a arquitetura de museus e centros culturais. 2010. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
- ANJOS, Moacir; MAZZUCHELLI, Kiki. **As ruas e as bobagens**. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Acesso em 18 abr. 2013.
- ANTUNES, Bianca. Arte e Arquitetura. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 196, jul. 2010.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Um momento de reflexão sobre o nosso passado museológico. In: BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. (Coord.). **O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro**: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- AZZI, Christine Ferreira. **Museus reais e imaginários**: a metamorfose da arte na obra de André Malraux. *Lettres Françaises*, Araraquara – SP, n. 12, v. 2, p. 231-251, 2011.
- BACHELARD, Gaston; **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagem e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CIFUENTES, Adolfo. Entre a caixa preta e o cubo branco: o vídeo, a imagem-movimento no contexto das artes plásticas”. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 59-74, 2011.
- COLI, Jorge. **O Que é Arte?** Coleção Primeiros Passos, n. 46. 15. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- COSTA, Robson Xavier da. Expografia moderna e contemporânea: Diálogos entre arte e arquitetura. **Series Iberoamericanas de Museología**, Paraíba, v. 8, p. 67-78, 2012.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DANIEL, Larissa Chagas. Obra Estática: Um Bicho De Ligya Clark Na Pinacoteca Do Estado De São Paulo. **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina – PR.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.

HEGEWISH, Katharina. **Um meio à Procura de sua Forma – as exposições e suas determinações**. *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, v.13, n13, p. 184-97, 2006

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. (1790). Tradução: J. Rodrigues de Meregé. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LORENTE, Jesús-pedro. O auge das reconstruções de expografias e de museografias históricas após a crise do cubo branco moderno. **Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**, Brasília, v. 5, n. 10, p. 34-42, jul. 2016.

MARTINS, Maria do Carmo. Currículo e formação de professores de História: uma alegoria. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 45. p. 145-158. jun. 2007.

MELO, Vaneza et al. Hélio Oiticica, Propositor de Práticas: Teoria Crítica sobre o Parangolé, Nova Objetividade e Tropicália. **Palíndromo**, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UDESC, n. 8, 2012.

MONTANER, Josep Maria. Museus contemporâneos: lugar e discurso. **Projeto**, São Paulo, n. 144, p. 34-41, 1990.

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

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 362-377, jul. 2017.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia: Quatro exposições paulistas do século XX**. 2006. 326 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/mariapolo.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

PORTAL DO GOVERNO DE S. PAULO. 08 out. 2011. **Capital abriga o 1º Museu Aberto de Arte Urbana**. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/capital-abriga-o-1-museu-aberto-de-arte-urbana/>>.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Construção do olhar pelas exposições. **Art & Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da UNESPAR/EMBAP**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 42-48, jun. 2014. Disponível em:

<<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/197/200>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

SILVA GRAÇA, Ana Catarina; COELHO, Ana Júlia; MIQUELINO, Ana Sofia; BARBEITOS, Cecília; CALADO, Pedro. O curador- da arte à informação. **Revista Científica Ciência em Curso**, Palhoça, SC, v. 5, n. 1, p. 67-78, jan./jun. 2016.

SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquimia de. **A cenografia e as megaexposições do século XXI**. 2012. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.