

CONSTRUÇÃO DO CAMPO EXPOGRÁFICO: ANÁLISE DE EXEMPLOS REFERENCIAIS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Aluna: Teresa Vicini Lodi

Orientadora: Professora Doutora Patrícia Pereira Martins

PIVIC Mackenzie

RESUMO

O projeto de pesquisa analisou e levantou dados teóricos e iconográficos sobre os principais projetos expográficos referenciais da primeira metade do século XX, realizados pelas vanguardas europeias e estadunidenses. Tendo em vista a importância desses movimentos em busca de maior autonomia para a construção do campo expográfico, esse estudo buscou averiguar como o campo da expografia vai sendo construído, aliando arte e arquitetura, a partir da necessidade de explorar e desenvolver os aspectos formais e espaciais propostos no movimento Moderno. O artigo conta com o levantamento de uma lista em ordem cronológica de grande parte das exposições realizadas no período já citado, assim como uma análise mais aprofundada das principais características e transformações daquelas consideradas pontos chave para o entendimento da construção do campo da expografia. Comenta sobre os principais nomes de profissionais e instituições envolvidos neste movimento como: Marcel Duchamp (1887 – 1968), El Lissitzky (1890 – 1941), Frederick Kiesler (1890 – 1965), Alexander Dorner (1893-1957), Herbert Bayer (1900 – 1985), a escola Bauhaus, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), entre outros. Por fim, a pesquisa reflete sobre a influência exercida pela expografia dessas exposições no rumo desta prática até a contemporaneidade, assim como traz a reflexão sobre como hoje o sistema de arte impede muito daquilo que as vanguardas já haviam conquistado há um século atrás, reafirmando a importância da pesquisa e difusão do conhecimento a respeito deste tema.

Palavras-chave: Vanguardas Históricas. Expografia. Arte.

ABSTRACT

The research project analyzed and collected theoretical and iconographic data on the main reference expographic projects of the first half of the 20th century, carried out by the European and American avant-gardes. Given the importance of these movements in search of greater autonomy for the construction of the expographic field, this study sought to find out how the field of expography is being built, combining art and architecture, from the need to explore and develop the formal and spatial aspects proposed in the Modern movement. The article includes the listing in chronological order of most of the exhibitions carried out in the period cited above, as well as a deeper analysis of the main characteristics and transformations of those considered key points for the understanding of the construction of the field of expography.

Comments on the main names of professionals and institutions involved in this movement such as: Marcel Duchamp (1887 - 1968), El Lissitzky (1890 - 1941), Frederick Kiesler (1890 - 1965), Alexander Dorner (1893-1957), Herbert Bayer (1900 - 1985), the Bauhaus school, the Museum of Modern Art in New York (Moma), among others. Finally, the research reflects on the influence exerted by the expography of these exhibitions in the direction of this practice until the contemporaneity, as well as the reflection on how today the art system prevents much of what the avant-garde had already conquered a century ago, reaffirming the importance of research and dissemination of knowledge on this theme.

Keywords: Avant-Garde. Expography. Art.

INTRODUÇÃO

Para entender o início do desenvolvimento do campo expográfico na primeira metade do século XX, faz-se necessária uma breve retrospectiva histórica. Em meados do século XVIII tem-se o início de uma proposta de espaço para exposição com os salões parisienses, que se caracterizavam por grandes paredes suportando quadros apinhados até o teto e tinham exclusivamente um interesse de expor as obras como produtos ao maior número de compradores.

Dessa maneira, (...) em meados do século XIX, sob o patronato da classe burguesa, emergente sobretudo em razão do progresso industrial, as exposições dos salões parisienses passariam a valorizar muito mais a disputa artística, sob os critérios de um júri duvidoso, do que o verdadeiro sentido das exposições: dar concretude às ideias e às convicções artísticas. (HEGEWISCH, 1998, p. 15-33 apud CASTILLO, 2008, p. 26).

Já no século XIX, para divulgar os produtos industriais e os avanços tecnológicos dos países, começam surgir as grandes exposições como a Exposição Universal de Paris de 1855 e o Salão Parisiense de 1889. Baudelaire (1821-1867), crítico francês, afirma, segundo Castillo (2008, p. 29), que a influência da industrialização na concepção dos espaços e montagens assim como na percepção e fruição dos objetos foi expressiva, e compara essas exposições com a sensação embaraçosa de estar perdido em uma floresta de novidades. Ainda, a partir da reprodutibilidade técnica, as exposições transformaram-se em verdadeiras alegorias para a imagem burguesa de massa (BENJAMIN apud CASTILLO, 2008, p.31).

Tais situações deixavam muitos artistas insatisfeitos, pois expor em um conjunto desordenado de obras e produtos não era condizente com suas ideologias e intenções artísticas. Os primeiros que agiram, principalmente em relação à configuração dos Salões, foram os artistas Gustave Coubert (1819 - 1877) e Édouard Manet (183 - 1883), que construíram seus próprios pavilhões que valorizassem suas propostas artísticas.

Como contraponto aos Salões da Academia Real de Pintura e Escultura francesa, artistas como Courbet e Manet, além do grupo impressionista francês, buscavam mostrar seus trabalhos de forma qualificada e, ao mesmo tempo, fora das categorias artísticas estabelecidas pela Academia. Uma das críticas dos Impressionistas aos Salões era de que a disposição das obras, espalhadas por uma mesma parede, não permitia aos visitantes a devida apreciação. Assim, os Impressionistas, em suas exposições, não apenas mostravam de forma particular cada trabalho, mas, quando capitaneados pelos *marchands*, também os exibiam em galerias que simulavam o ambiente doméstico, entre mobílias e outras peças, de forma a estimular o comprador, que visualizava a instalação da peça em seu (possível) futuro reduto. (OLIVEIRA, 2021, p.85).

Como destaques dessa época temos a proposta expositiva de nomes como Alexander Dorner (1893-1957) Marcel Duchamp (1887-1968), El Lissitzky (1890-1941), Frederick Kiesler (1890-1965) e Herbert Bayer (1900-1985) assim como a lógica expositiva da escola alemã

Bauhaus. Todos estes nomes foram responsáveis por uma produção expográfica inovadora, crítica e que influencia até hoje o universo de exposições de arte.

As vanguardas artísticas não visavam apenas expor suas obras em relação a um espaço, mas fazer com que resultassem numa provocação à estabilidade do pensamento racional, de forma a sensibilizar o público ao máximo. E, para tal, recorriam a ambientações, publicidade e informação, no intuito de atingir e atrair maior número de pessoas. Em certa medida, podemos dizer que, para concretizar suas convicções artísticas, às vanguardas não interessava apenas veicular suas obras por meio de exposições, mas, acima de tudo, conhecer a forma de elaborar suas montagens e conceber seus espaços expositivos. (CASTILLO, 2008, p. 55).

Também, como será observado no decorrer da pesquisa, as produções das vanguardas tiveram suas vertentes, desde os grupos que criaram exposições buscando uma neutralidade do espaço até os que tiveram montagem que remetiam a uma colagem.

Essa concepção expositiva sob a lógica projetiva bauhausiana inscreve-se num *quadro formalista*, enquanto as propostas dos dadaístas, surrealistas e futuristas, cuja museografia assemelha-se a uma colagem, apontam o reconhecimento do *valor da imagem* como vestígio da ação (CASTILLO, 2008, p. 321).

O critério de escolha das exposições estudadas mais profundamente se deu com o objetivo de mostrar aquelas que revolucionaram a questão do projeto de exposições de arte – a expografia - e que propuseram novas percepções da obra de arte a partir de um projeto expográfico diferenciado.

REFERENCIAL TEÓRICO

A principal fonte de informações sobre o assunto foi retirada do capítulo 1 do livro *The Power of Display* (O Poder da Exibição) de Mary Anne Staniszewsky, chamado *Framming Installation Design: The International Avant-Gardes* (Design de Suportes de Instalações: As Vanguardas Internacionais). Já na introdução do livro a autora elenca algumas perguntas que nortearam o desenvolvimento da sua pesquisa, as quais põem em discussão qual a influência que as exposições e muitas vezes os próprios edifícios desempenham na percepção da obra de arte e no papel que o fazer artístico vem desempenhando ao longo do tempo. Também coloca em foco a problemática de que essa montagem, por muitas vezes, acaba sendo desvalorizada ou esquecida, e tida apenas como algo efêmero. No livro ela trata desse aspecto da história da arte moderna que foi em linhas gerais esquecido de ser entendido como um meio estético e uma categoria histórica.

Também, como contextualização histórica, uma importante fonte foi a leitura do livro “Cenário da Arquitetura Da Arte” de Sonia Salcedo Del Castilho. Neste livro a autora discorre sobre a produção expográfica e contemporânea não somente historicamente, mas também

falando das questões estéticas, políticas e econômicas. Segundo Agnaldo Farias, (2008, p. 18), responsável pelo prefácio do livro, “a lógica de sua linha argumentativa atinge seu tom mais alto, precisamente no momento atual, quando o modo de expor a obra de arte atinge frequentemente as feições do espetáculo”.

Além disso, foram usados como fontes de pesquisa, artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado, informações de cursos livres realizados pela autora e o acervo de imagens do MoMA e de sites de arte.

METODOLOGIA

O processo de pesquisa baseou-se em pesquisar através de livros, sites, catálogos, artigos e periódicos, dados históricos, teóricos e iconográficos a respeito das principais exposições desenvolvidas pelas vanguardas históricas na primeira metade do século XX.

Posteriormente a esse levantamento, houve uma curadoria das exposições mais relevantes para o desenvolvimento teórico da pesquisa, já que, falar sobre todas extrapolaria o limite de páginas. Antes da apresentação das informações das exposições selecionadas, apresentou-se uma lista com o maior número de montagens levantadas no período.

A forma de apresentação dos dados recolhidos das principais exposições foi através de um texto corrido, linkando uma com a outra e com o contexto histórico em questão.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao longo de um ano e meio de pesquisa foram levantados um número significativo de exposições, formando a lista em ordem cronológica a seguir:

- Armony Show. Nova Iorque, Estados Unidos, 1913.
- Última Exposição Futurista. Petrogrado, 1915.
- Espaços/Ensaio Abstratos De Lissitzky, 1919 – 24.
- Feira Dadá. Berlim, *Room Of Our Time*, 1920.
- Exposição Internacional De Nova Técnica De Teatro. Viena. Frederick Kiesler, 1924.
- Exposição Internacional De Artes Decorativas E Industriais Modernas. Paris. Frederick Kiesler, 1925.
- Exposição Plate Galss Hall, The Dwelling. Lilly Reich. Stuttgart, 1927.
- Women's Fashion Exhibition. Lilly Reich, Mies Van Der Rohe. Paris, 1927.
- Exposições De Mies Van Der Rohe e Lilie Reich, 1927-1934.
- Gabinete Abstrato Museu De Hannover, Alemanha. El Lissitzky, 1927-8.
- Pressa. Colônia, Alemanha. El Lissitzky, 1928.
- Instalação Junkers And Company, Gas And Water Exhibition. Xanti Schawinsky, Johan Niegeman. Berlim, 1928.
- Pavilhão Internacional Na Feira Internacional De Barcelona. Mies Van Der Rohe, 1929.
- Film Und Foto. Ffio, Stuttgart. El Lissitzky, Sala Russa, 1929.
- Exposição Deutscher Werckbund. Paris, França. Herbert Bayer, 1930.
- German Buildin Exposition. Mies Van Der Rohe, 1931.
- Material Show: Wood Exhibit. Lilly Reich, Mies Van Der Rohe. Berlim, 1931.
- Exposição Building Workers Unions. Berlim. Herbert Bayer, 1931.

- Exposição Da Revolução Fascista. Roma, 1932.
- Exposição Mining, German People, German Work. Lilly Reich, Mies Van Der Rohe, 1934.
- Exposição Aéronautica Italiana. Milão, 1934.
- Exposição Internacional Do Surrealismo, Paris, 1938.
- Exposição Internacional Do Surrealismo Na Galerie Maeght,
- Airways Do Peace. Nova Iorque. Moma. Herbert Bayer, 1942.
- Road To Victory. Nova Iorque. Moma. Herbert Bayer, 1942.
- Galeria Cinética. *Art of This Century*, Nova Iorque. Frederick Kiesler, 1942.
- Exposição Bauhaus 1919-1928. Nova Iorque. Herbert Bayer, 1938-39.
- Galeria Surrealista, Peggy E Max. *Art Of This Century*, Nova Iorque. Frederick Kiesler, 1942
- First Papers Of Surrealism. Nova York, 1942
- Bloodflames. Galeria Hugo. Nova Iorque. Frederick Kiesler, 1947.

A partir desta lista, realizou-se uma curadoria das exposições mais significativas e que trouxeram inovações na maneira de pensar o design de exposições. Será pontuado as principais inovações, propostas e profissionais que contribuíram para construção e desenvolvimento do campo expográfico dentro deste período e que reverberam até a contemporaneidade.

Um ponto de partida para se começar falar do trabalho desenvolvido por esse grupo é a exposição *Armony Show*, organizada pela Associação de Pintores e Escultores Estadunidenses em Nova Iorque, em 1913, no 69º Pavilhão do Regimento da Guarda Nacional. Foram expostas 1.250 obras de arte, entre pinturas, esculturas e artes decorativas dos movimentos Impressionista, Cubista e Fauvista e distribuídas por 18 salas, forradas com tecido de juta e decoradas com folhagens. A intenção era mostrar a Arte de Vanguarda para as massas, tendo como destaque as produções cubistas, principalmente a obra *Nu Descendo a Escada nº 2*, 1912 de Marcel Duchamp.

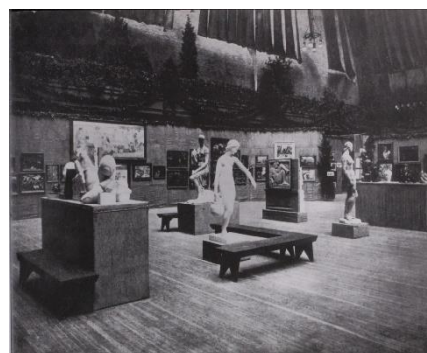


Figura 1: *Armony Show*, 1913, Nova York.
Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 7.

Outro trabalho de destaque foram as modificações realizadas no Museu De Hannover, Alemanha, pelo historiador Alexander Dorner (1893-1957) na década de 1920. Com Dorner na diretoria (1925 a 1937), houve um novo design das galerias do museu, com as coleções organizadas cronologicamente.



Figura 2: Galeria 44 depois da modificação de Dorner. Museu Nacional de Hannover, Alemanha, década de 1920. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 18.

Segundo Staniszewski, 2001, Dorner queria criar “*atmosphere rooms*”, ou seja, salas que promovessem para o visitante a atmosfera da época e das próprias obras de arte. Depois que Adolf Hitler (1889-1945) assumiu o poder em 1933, as invenções de Dorner foram destruídas.

Além das galerias modificadas por ele, Dorner convida o artista e arquiteto russo, El Lissitzky (1890-1941) e o fotógrafo, designer, pintor e professor, Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) para projetarem uma sala de exposições: o Espaço Abstrato (1928) e a Sala do Nosso Tempo (1930), respectivamente.

O Espaço Abstrato foi pensado a partir dos estudos chamados Espaço Proun (1923), que consistiam em pinturas de formas abstratas, definindo relações espaciais e diferentes perspectivas. Assim, na Galeria Abstrata, não são as obras o centro da atenção, mas o espaço. Os quadros podem ser cobertos e descobertos, pedindo a participação do visitante. Com uma área de 20 m², recoberta de laminados metálicos pintados de branco de um lado e de preto do outro que produzia diferentes texturas e padronagens dependendo da posição do visitante que não é mais observador, mas é convidado a atuar e intervir.

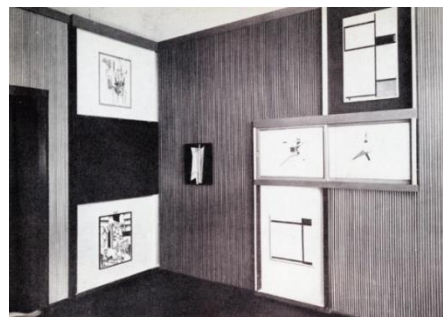


Figura 3: Gabinete Abstrato Museu De Hannover, Alemanha. 1927- 8. Fonte: shorturl.at/cfvyD

Já na Sala do Nosso Tempo, Moholy-Nagy (1895 - 1946) projetou um espaço que apresentava os desenvolvimentos da fotografia, filmagem e reproduções de técnicas teatrais e de design. No centro da sala ficava a Máquina Luminosa que, ao acionar um botão, realizava diversas projeções como padrões de luz abstrata, fotografias, textos de documentos do desenvolvimento do design industrial, etc. Com exceção desta, a sala era caracterizada pela total ausência de obras de arte originais, já que tudo era uma reprodução.

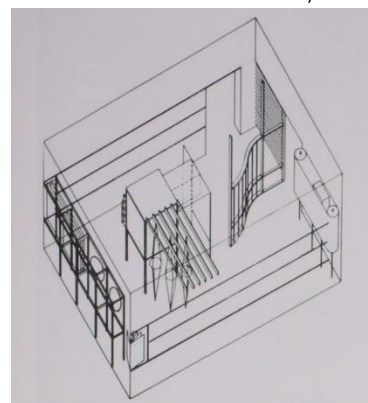


Figura 4: Desenho de Laszlo Moholy-Nagy para a Room of Our Time, 1930. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 21.

A Última exposição futurista, é outro exemplo, organizada em dezembro de 1915, em Petrogrado na Rússia e ligada ao movimento russo de arte abstrata, Suprematismo. Ao todo foram 14 participantes, evidenciando uma nova proposta plástica, com formas geométricas básicas como quadrado, retângulo, círculo, cruz e triângulo, associadas a uma pequena gama de cores. A parte mais importante da exposição é a sala dedicada a produção de Kazimir Malevitch (1878-1935), com 36 quadros totalmente abstratos feitos de quadrados, linhas e círculos. O artista apresentou a obra Quadrado Negro sobre Fundo Branco, 1914-1915, pendurado no “canto vermelho”, onde geralmente colocavam os ícones religiosos da tradição ortodoxa.



Figura 5: Última exposição futurista, Petrogrado, 1915. Fonte: STANISZEWSKI, 2001.

Já em junho de 1920, acontece em uma galeria a Primeira Feira Internacional Dada. Segundo Barbosa, 2010, expôs 174 obras e tinha o objetivo de proporcionar o esclarecimento e à formação política do povo, sendo a última grande manifestação Dadá em Berlim. Sobre as paredes foram colocados grandes cartazes com as frases: “dada é contrário a tudo que é estranho na vida”, “dada é político”, “dada é contra a mentira artística do impressionismo”, “dada está ao lado de cada um”, “abaixo a arte”, “abaixo a espiritualidade burguesa”. Não havia diferença entre o original e o impresso, posters e pinturas eram colocados lado a lado, e no teto de uma das salas estava pendurado o Arcanjo Prussiano, um boneco vestido com o uniforme dos militares alemães e com uma cabeça de porco. Foi realizado um catálogo em grande formato e quase tudo o que foi exposto contém títulos alterados, não existe mais ou está muito deteriorado. O ingresso da exposição continha a seguinte passagem:



Figura 6: Feira Dadá, Berlim, 1920. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 23.

O movimento dada conduz ao fim do comércio das artes. O dadaísta se opõe à exploração, o sentido da exploração somente produz idiotas e o dadaísta detesta a idiotice e ama a ausência de sentido (Unsinn). Portanto, o dadaísta se apresenta como verdadeiramente real (autêntico) ante a falsidade do pai de família capitalista estirado em sua poltrona (BARBOSA, 2010, p. 38 *apud* SIEPMANN, 1977, p. 70).

Outro trabalho que reforça a característica das produções do período, não só em relação ao design de exposições, mas que tensiona a relação entre esta prática e o espaço, foi o sistema L + T, desenvolvido por Kiesler, na Mostra Internacional de Novas Técnicas Teatrais em 1924. Uma construção flexível e autônoma para a apresentação de objetos e imagens, possibilitando que as obras se adequassem ao olho do espectador. Kiesler também desenhou o pôster, o catálogo e todos os outros tipos de impressos para a exposição seguindo um conceito padrão.

O objeto de arte tradicional, seja uma pintura, uma escultura ou uma peça de arquitetura, não é mais visto como uma entidade isolada, mas deve ser considerado dentro do contexto deste ambiente em expansão. O ambiente se torna igualmente tão importante quanto o objeto, se não mais, porque o objeto respira para o ambiente e também inspira as realidades do ambiente, independentemente do espaço, próximo ou distante, ao ar livre ou interno (KIESLER, 1965, p. 6 *apud* STANISZEWSKI, 2001, p.8, tradução nossa).

A exposição contou com mais de 600 desenhos sem molduras, pôsteres, marionetes, fotografias, objetos de design e peças de teatro de vanguarda, com um intercâmbio entre os artistas do Futurismo, do Construtivismo, da Bauhaus e os artistas do movimento De Stijl.

O *Space Stage*, também foi sua contribuição e a peça central da exposição. Que segundo Carvalho e Oliveira, 2020 era um local para performances, formado por uma rampa em espiral com um platô circular.



Figura 8: Exposição Internacional De Nova Técnica De Teatro, Viena, 1924. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 5.

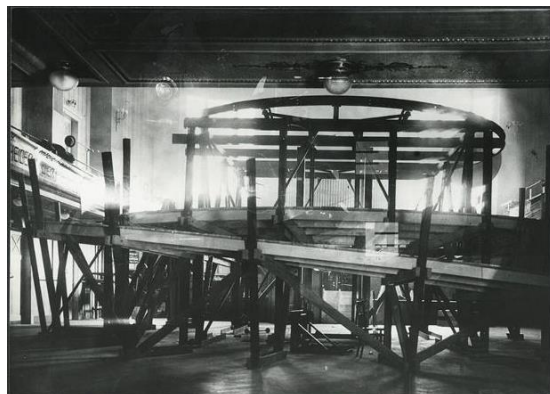


Figura 7: Space Stage, Exposição Internacional De Nova Técnica De Teatro, Viena, 1924. Fonte: shorturl.at/ffK06.

Como evolução desses projetos, Kiesler projeta também a Cidade Espacial para Exposição Internacional De Artes Decorativas e Industriais Modernas, uma feira mundial realizada em Paris, em 1925. Um modelo de cidade futurista, composta por painéis e vigas horizontais e verticais pintadas de vermelho, branco e preto, suspensas no espaço sem apoios. Segundo Staniszewski, 2001, possuía dupla função: ser um modelo de cidade futurista e um sistema de display para exposições. “Foi em 1924-25, nas valsas de Viena de Strauss e em Paris da Beaux-Arts, que eliminei a separação entre piso, paredes e teto e criei pisos, paredes e teto, como um todo contínuo” (KIESLER apud GOODMAN, 1989, p.57, tradução nossa).



Figura 9: Cidade Espacial. Exposição Internacional De Artes Decorativas E Industriais Modernas. Paris. 1925. Fonte: shorturl.at/lKX02.

Mies van der Rohe e a arquiteta e designer Lilly Reich (1885-1947) também realizaram projetos expográficos e instalações no período, dando uma nova importância a esse campo, transformando a exibição de objetos em uma arte¹. Como exemplos, tem-se *The Dwelling*, que aconteceu em Berlim, Alemanha em 1927 e a Exposição Povo alemão / Trabalho alemão, realizada em Berlim na Alemanha em 1934.

¹ Philip Johnson apud Staniszewski, 2001.

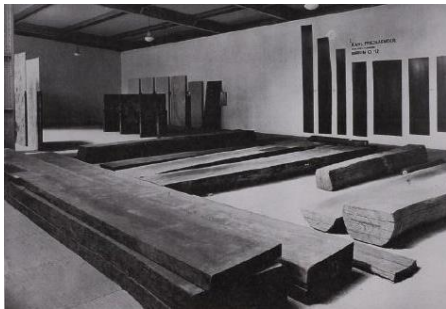


Figura 10: Ludwig Mies Van der Rohe e Lily Reich. Mining Exhibit, German People/German Work. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 43.



Figura 11: Ludwig Mies Van der Rohe e Lily Reich. "Material Show": Wood Exhibit. The Dwelling in Our Time, Berlin, 1931. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 42.

Já a exposição Pressa, realizada em 1928 na cidade de Colônia na Alemanha, teve destaque por mostrar o trabalho jornalístico de diversos países. O destaque foi o projeto expográfico do Pavilhão Soviético, realizado por El Lissitzky, que também desenhou o catálogo. A história e o poder revolucionário da imprensa dentro da União Soviética, assumiu a forma de um passeio dinâmico pelo cenário criado na exposição que também apresentou ao público novas técnicas fotográficas, fotomontagens gigantes, e uso de novos materiais na montagem, como celofane e acrílico. Jornais e pôsteres soviéticos eram montados em tapetes que iam do chão ao teto, enrolados em cilindros giratórios



Figura 12: Exposição Pressa, Colônia, 1928. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 49.

A sala chamada *Constituição dos Soviéticos* era composta por um andaime em forma de estrela cravejado de seis globos giratórios e holofotes elétricos. A elipse que encobriu a estrela representava a massa de terra soviética e os seis globos significavam as seis repúblicas, conectadas pela frase: "*Workers of the World. United!*". Três holofotes na parte inferior da estrutura destacavam sua cor vermelha e criavam um jogo de sombras no teto da elipse. Bayer, descreveu a instalação de Lissitzky como:

Um ponto de inflexão revolucionário ocorreu quando El Lissitzky aplicou novas ideias construtivistas a um projeto concreto de comunicação na Exposição Pressa em Colônia em 1928. A inovação está no uso de um design de espaço dinâmico em vez de um sinônimo inflexível, no uso não convencional de vários materiais (introdução de novos materiais como o celofane para transparência curvada), e na aplicação de uma nova escala, como no caso de fotografias gigantes (BAYER apud STANISZEWSKI, 2001, p.47, tradução nossa).

A escola alemã Bauhaus, também fez suas contribuições no período, mesmo não tendo uma disciplina específica para o Design de Exposições, esse sempre foi um tema muito presente na escola. No panfleto de sua fundação, publicado em 1919, Walter Gropius (1883-

1969), seu fundador, listou como um dos princípios da Bauhaus: “*New research into the nature of the exhibitions, to solve the problem of displaying visual work and sculpture within the framework of architecture*”.

Sob a diretoria do arquiteto Hannes Meyer (1889-1954), o departamento de arte comercial realizou diversas exposições, como a instalação *Junkers and Company* na Exposição *Gas and Water*, em Berlim, 1928, projeto de Xanti Schawinsky e Johan Niegeman.

Com relação às exposições que mostravam o avanço da fotografia no período, tem-se a exposição *Film Und Foto*, que ocorreu em Stuttgart em 1929, organizada pela Deutscher Werkbund, reunindo amadores e profissionais da Europa e dos Estados Unidos. Um dos destaques da exposição foi a instalação criada por Moholy-Nagy, na Sala Um. Dispôs em esteiras brancas fixadas em uma grade preta fotografias de diferentes técnicas e propostas, sem qualquer informação textual e sem hierarquia.

Já na sala soviética, Lissitzky instalou estruturas de andaime. As vigas horizontais e verticais criaram um esqueleto de suportes nos quais as fotos eram penduradas em alturas variadas, fornecendo para o observador diferentes perspectivas.



Figura 13: László Moholy-Nagy, Sala Um, *Film Und Foto*, Stuttgart, 1929. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 46.



Figura 14: Sala Russa, El Lissitzky, *Film Und Foto*, Stuttgart, 1929. Fonte: STANISZEWSKI, 2001.

Outra exposição que trouxe inovação foi a instalação Alemã da Deutscher Werkbund na exposição Sociedade dos Artistas de Decoração, feita no Grand Palais em Paris em 1930.

A sala que recebeu o projeto expográfico de Bayer, pretendia demonstrar a integração do design com a produção industrial. A exposição contava com painéis de fotos de produções arquitetônicas inclinados em ângulos a partir do chão e do teto e cadeiras produzidas em massa penduradas em fileiras na parede, além de maquetes. Como um estudo preliminar para esse projeto, Bayer desenhou o Diagrama de Campo de Visão, onde em vez de montar imagens planas contra a parede, inclinou os painéis acima e abaixo do nível dos olhos.

The Werkbund's German Section is an important example of how exhibitions presented and disseminated the innovations of the international avant-gardes during the 1920s and 1930s, and it exemplifies the importance of exhibition design for the individuals associated with the Bauhaus (STANISZEWSKI, 2001, p. 27).

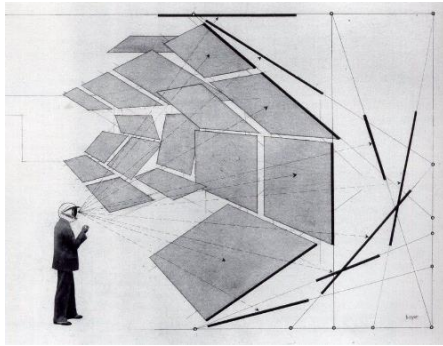


Figura 16: Diagrama de campo de visão, Herbert Bayer, 1930. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 28.



Figura 15: Exposição Deutscher Werkbund: galeria de móveis e arquitetura, Bayer. Paris, 1930. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 29.

Em 1931, Bayer colaborou com Gropius, Breuer e Moholy-Nagy na criação de outra instalação para a exposição Building Workers Union Exhibition em 1931 em Berlim, na Alemanha. Nesta mostra Bayer criou uma exposição em que as imagens eram compostas por venezianas que giravam automaticamente, apresentando imagens alternadas e orientou o visitante colocando pegadas recortadas no chão, simbolizando um traço visível dos espectadores se movendo pela instalação.

Também, a partir do seu Diagrama de Campo de Visão, Bayer criou o Diagrama do Campo de Visão de 360 graus. Colocou a escala humana em uma plataforma a vários centímetros do solo, uma posição que aumentava a capacidade do visualizador de examinar o teto, o piso e os painéis das paredes. Assim, as obras expostas não são alinhadas contra a parede e toda a instalação é projetada para criar uma experiência de exibição dinâmica.

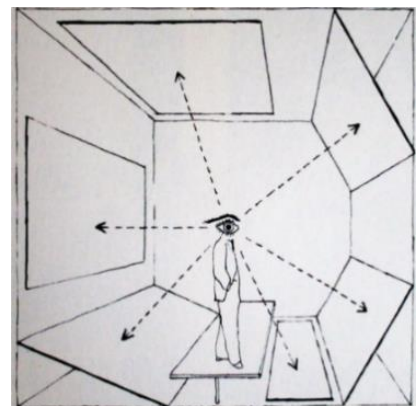


Figura 17: Diagrama de 360 Graus de Campo de Visão, Herbert Bayer, 1935. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 33.



Figura 18: Exposição Building Workers Unions. Berlim, 1931. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 32.

As formulações de Bayer levam em conta o que passou a ser referido na linguagem da teoria crítica como "o leitor no texto". Ou seja, na metodologia de Bayer uma exposição não é concebida como um espaço idealizado e atemporal. Em vez disso, a exposição é tratada como uma representação experimentada por um observador que se move pelo espaço em um tempo e lugar específicos; e é por meio dessa inter-relação dinâmica que se presume que o significado seja criado. Os métodos de instalação de Bayer, Kiesler, Lissitzky e Moholy-Nagy pretendiam rejeitar a estética idealista e a autonomia cultural e tratar uma exposição como uma experiência historicamente limitada cujo significado é moldado por sua recepção. (STANISZEWSKI, 2001, p. 27, tradução nossa).

Segundo Staniszewski, 2001, as novas técnicas de exposição dos anos 1920, também encontraram amplo uso político nos anos 1930 como propaganda política dentro do Fascismo Italiano. O maior exemplo é a Exposição da Revolução Fascista em Roma no Palácio das Exposições em 1932, comemorando o décimo aniversário da Marcha de Mussolini em Roma. Alguns elementos marcantes desta exposição são o globo de metal que homenageava o inventor do rádio, Guglielmo Marconi, a expografia realizada para a sala intitulada como Sacrário, que segundo Staniszewski, 2001, constituiu o que poderia ser lido como um neoclassicismo "atemporal" com a simbologia do cristianismo para criar um santuário para os homens que morreram de uma forma historicamente específica de fascismo italiano, assim como a Sala 0, dedicada a Marcha Fascista em Roma de 1922.

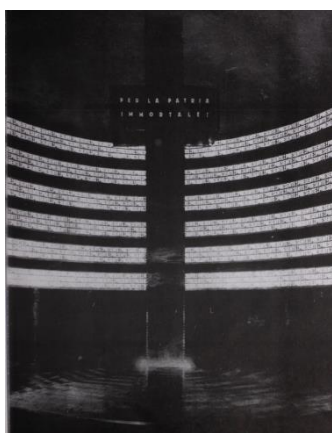


Figura 22: Sacrário. Exposição da Revolução Fascista, Roma, 1932. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 53.

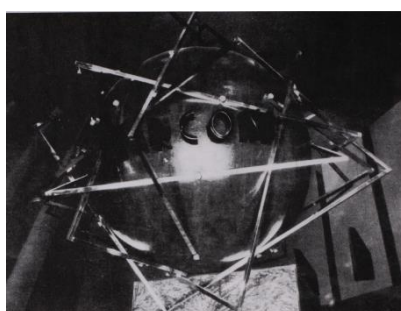


Figura 20: Globo de Metal. Exposição da Revolução Fascista, Roma, 1932. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 52.



Figura 19: Sala 0: Exposição da Revolução Fascista, Roma, 1932. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 54.

Na Itália, também aconteceu a Exposição da Aeronáutica Italiana, uma comemoração das conquistas dos tempos de guerra dos aviadores italianos, em Milão em 1934, projetado por Persico e Nizzoli. A Sala das Medalhas de Ouro, continha uma estrutura em andaime em forma de grade. Do chão ao teto havia retículos brancos esguios sobre os quais artefatos, fotografias e painéis de texto foram montados e pareciam flutuar no espaço, fazendo alusão aos aviões.

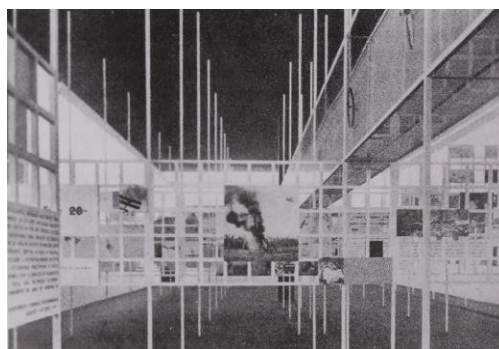


Figura 21: Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, Sala das Medalhas de Ouro, Exposição da Aeronáutica Italiana, Milão, 1934. Fonte: STANISZEWSKI. 2001. p. 56.

Outra exposição inovadora foi a Exposição Internacional do Surrealismo que aconteceu na Galeria de Belas Artes em Paris em 1938. Dividida em três sessões: a entrada – com obra de Salvador Dali; a *Plus Belles Rues* de Paris – com manequins arrumados de maneira surrealista e a peça central de Duchamp, que contava com o chão do corredor central coberto de musgo e folhas e 1200 sacos de carvão vazios pendurados no teto. A mostra rejeitava uma atuação contemplativa do visitante e trazia referências do mundo interior e exterior, alusões ao sexo e ao inconsciente.



Figura 25: Entrada. Exposição Internacional Do Surrealismo, Paris, 1938. Fonte: shorturl.at/nozP4.



Figura 24: Manequins. Exposição Internacional Do Surrealismo, Paris, 1938. Fonte: shorturl.at/wCEJ1.



Figura 23: Marcel Duchamp. 1200 sacos de carvão. Exposição Internacional Do Surrealismo, Paris, 1938. Fonte: shorturl.at/dfsZF.

Importantes para esse estudo, também são as exposições realizadas no MoMA, com projetos expográficos de Herbert Bayer. São elas a Exposição *Bauhaus 1919-1928*, entre 1938 e 1939, com cerca de 700 exemplares da produção da escola alemã, incluindo trabalhos em tecido, vidro, madeira, tela, metal e papel; a *Airways Do Peace*, em 1942, que, segundo o catálogo, contava a história das vias aéreas para a paz e a *Road to Victory*, em 1942, apresentando a vida americana sob a perspectiva de panoramas rurais a cenas de preparação para a guerra, pretendendo que cada americano se visse como um elemento vital e indispensável da vitória.



Figura 28: Exposição Road to Victory, Nova Iorque, 1942. Fonte: shorturl.at/zEGY7.

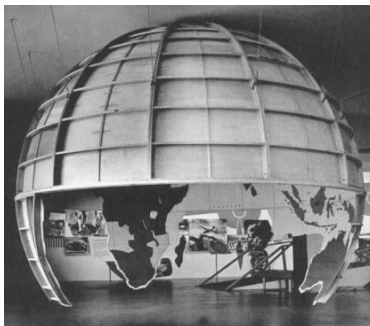


Figura 26: Airways Do Peace, Nova Iorque, 1942. Fonte:

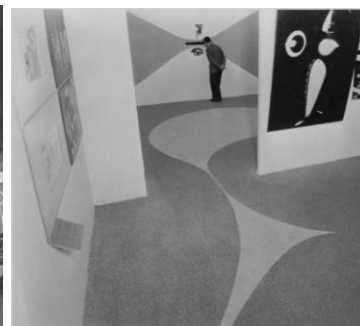


Figura 27: Exposição Bauhaus 1919-1928, Nova Iorque, 1938-39. Fonte: shorturl.at/fqzDK.

Percebe-se através dessas imagens a constante preocupação de Bayer com o projeto das suas exposições: a circulação (com o uso de pegadas no chão e desenhos orgânicos

sugerindo o fluxo, por exemplo), os campos de visão, a ideia de “design total” e a integração entre “elementos da comunicação visual com pintura, escultura e fotografia” (LOPES, 2018, p. 108).

Segundo Lopes, 2018, apud Rocco, 2014, Bayer tinha o objetivo de criar algo dinâmico, despertando no visitante o entendimento da situação como também sua participação através do uso dos sentidos.

Também, um dos acontecimentos mais importantes do período foi a Galeria de arte criada por Peggy e Max Guggenheim em Nova Iorque em 1942, chamada *Art of This Century*, onde foram expostos cerca de 170 trabalhos de 68 artistas da coleção adquirida na Europa especialmente no final da década de 1930.

Frederick Kiesler foi convidado para criar quatro áreas de exibição: uma galeria cinética, uma galeria surrealista, uma galeria de arte abstrata e uma biblioteca de pinturas e áreas de estudo. Para essas galerias, Kiesler criou as “dezoito funções de uma cadeira”, a fim de constituírem o suporte para as pinturas, esculturas, etc. ou assumindo propriamente a função de um assento ou de uma mesa. Segundo Staniszewski, 2001, esta inovação mostra o interesse de Kiesler em criar sistemas, projetos e ambientações flexíveis, onde os significados são moldados por determinantes específicas de tempo, lugar e função.

Essas quatro galerias tinham exposições permanentes e eram ativadas manualmente ou por dispositivos mecânicos, oferecendo assim uma experiência interativa para o visitante. “Kiesler’s installations for *Art of This Century* should be understood in relation to the activities more generally of Dadaists and Surrealists, who often treated the entire temporary exhibition as fertile ground for their creativity” (STANISZEWSKI, 2001, p. 23).



Figura 30: Galeria de Arte Abstrata, Peggy E Max, Art Of This Century, Nova Iorque, 1942. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 12



Figura 29: Galeria Surrealista, Peggy E Max, Art Of This Century, Nova Iorque, 1942. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 11.



Figura 31: Caixa de Sombras, Galeria Cinética.
Fonte: OLIVEIRA; CARVALHO, 2020, p. 83.



Figura 32: Biblioteca, Peggy E Max, Art Of This Century, Nova Iorque, 1942. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 10.

Outro destaque importante para essa pesquisa foi a instalação criada por Duchamp para o vernissage da exposição *First Papers of Surrealism*, organizada por André Breton, em 1942, em Nova Iorque na Whitelaw Reid Maison.

O artista colocou 1610 metros de fio contínuo entre as obras, dificultando o percurso do espectador e, segundo Housefield, 2018, criando uma ambientação multissensorial imersiva com o potencial de influenciar ou transformar a experiência da arte do visitante. Ainda segundo o autor, esta instalação relaciona-se com o contexto histórico da II Guerra Mundial, fazendo alusão, através do barbante, as batalhas dos EUA.

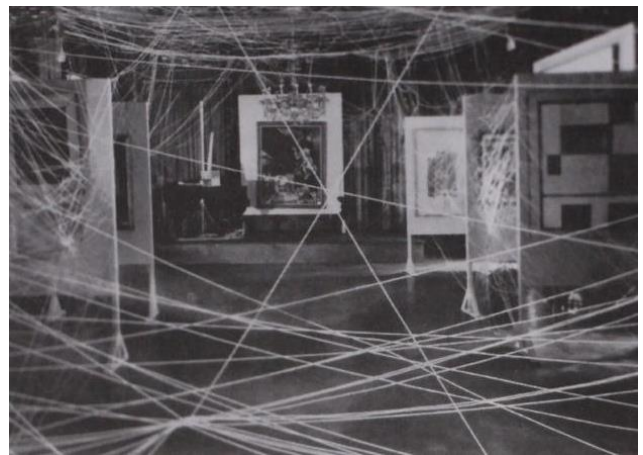


Figura 33: Exposição First Papers of Surrealism. Nova York, 1942. Fonte: STANISZEWSKI, 2001, p. 24.

Breton, com contribuição de Duchamp, também organizou a Exposição Internacional Do Surrealismo realizada na Galerie Maeght em Paris em 1947. Segundo Carvalho e Oliveira, 2020, cortinas curvas dividiam os ambientes e tinham nelas furos para que o público observasse algumas obras através delas. Kiesler expôs as obras, a Figura Antitabu, uma mão de gesso colocada na entrada e o Totem para todas as religiões, feito com troncos e toras. Ainda segundo os autores, o Salão de Superstições deveria ser o primeiro espaço a ser visitado, como um pré-requisito pensado por Breton.



Figura 35: Entrada para o Salão de Superstições com a Figura Antitabu.
Fonte: OLIVEIRA; CARVALHO, 2020, p. 86.



Figura 34: Salão das Superstições.
Fonte: OLIVEIRA; CARVALHO, 2020, p. 86.

Kiesler projetou também a exposição *Bloodflames*, na Galeria Hugo, em Nova York, em 1947. Segundo Carvalho e Oliveira, 2020, foi uma exposição na qual ele organizou de forma contínua em um espaço também contínuo, uma série de peças desconectadas, fazendo alusão entre sonho e realidade.

Por se tratar de uma mostra temporária, baixos custos e rápida velocidade de execução deveriam ser levados em conta, junto da sua preocupação de estabelecer uma continuidade espacial. A solução foi pintar faixas coloridas ondulantes estabelecendo continuidade entre piso, teto e paredes e dispensar a construção de dispositivos, a forma mais barata de modificar um espaço segundo Kiesler (CARVALHO, OLIVEIRA, 2020, p. 13).

Ainda segundo Carvalho e Oliveira, 2020, as obras eram expostas no chão e ficavam penduradas tortas na parede, também haviam trabalhos suspensos no teto, além de usar tecidos que formavam uma tenda revelando a pintura *A presença Eterna* (1944) de Wilfredo Lam.



Figura 37: Capa do catálogo de *Bloodflames*. Fonte: OLIVEIRA; CARVALHO, 2020, p. 84.



Figura 36: Exposição *Bloodflames*, Nova Iorque, 1947. Fonte: shorturl.at/dACNR.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da pesquisa foi analisar e levantar a documentação das exposições referenciais das vanguardas modernistas internacionais, disponível em site, catálogos e periódicos, com foco na construção do campo da expografia e sua relação entre arquitetura e obra de arte, para entender qual a influência exercida por elas no rumo desta prática até a contemporaneidade.

A principal relação que podemos estabelecer entre arte – expografia – arquitetura é a de que a expografia foi encarada por muitos profissionais não só como uma maneira de crítica a forma de expor então vigente, mas como um meio de transformar e provocar uma nova percepção do observador para o trabalho que estava sendo exposto, fazendo dele um observador ativo. Os materiais, os expositores, a iluminação, o percurso, as instalações de arte - como as realizadas por Duchamp, tudo, em sua grande maioria, era pensado para provocar, causar uma sensação de novidade e para envolver o espectador de tal forma que ele se sentisse pertencente aquele movimento, aquelas obras e a proposta da exposição.

Outra questão importante diz respeito a busca pelas vanguardas de aproximar o mundo das artes ao da produção industrial aliado a um desejo moderno de união entre arte e vida, como aponta Castillo, 2008.

Desde as estruturas arquitetônicas sem blefes ou “graciosamente nuas”, isto é, despidas de decorativismo, como reivindica Sullivan no final do século XIX, até a didática da Bauhaus, a adoção do funcionalismo resultou em uma flexibilização expositiva, compatibilizando equilibradamente o espaço, os objetos e o tempo de experimentação perceptiva, quanto a inserção do aleatório e fragmentário nas propostas das vanguardas artísticas resultou em experimentação expositiva, mesclando arte e contingência. Entretanto, somadas às idealizações do De Stijl, as experiências de Lissitzky criaram novos conceitos expositivos: neutralidade em favor da evidência formal (CASTILLO, 2008, p. 321).

Porém, apesar dos nomes desta vanguarda criticarem a visão de mercado na qual estavam sujeitas suas obras no contexto dos grandes salões, por exemplo, não podemos entender suas produções de forma ingênua. As novas expografias interativas, ao mesmo tempo que atendiam ao apelo da era funcionalista e colocavam o observador no centro da ação, aumentavam o apelo imagético das exposições, como “produtos” vistosos da sociedade capitalista.

Assim, vemos que essas exposições exploraram a liberdade de projeto para criações espaciais nos museus e galerias, tão raras na produção cotidiana da arquitetura, expandindo a disciplina arquitetônica e consolidando o campo expográfico como importante área de projeto. Aprofundaram e desenvolveram conceitos das obras de arte expostas através da

interação complexa entre obra e espaço, proposta nas expografias, adicionando aspectos próprios do contexto cultural e econômico, herança presente nas discussões e propostas de exposições contemporâneas. Tiveram como princípio a necessidade da consideração do espaço arquitetônico para expografias potentes de sentido, “ampliando” as obras através de ricas experiências sensoriais, através da promoção de uma maior interação entre o visitante e as obras, alcançada com a fruição espacial e sensorial criada pelos projetos expográficos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Maria Aparecida. **Dada: blefe e verdade afrontam a República de Weimar**. In Fragmentos, número 39, p. 035/043 Florianópolis/ jul - dez/ 2010.
- BAYER, Herbert. Aspectos do Design de Exposições e Museus. Curador. O Jornal do Museu, v. 4, n. 3, pág. 257-288, 1961.
- CASTILLO, S. **Cenário da Arquitetura da Arte**. 1ª Ed. São Paulo: Martin Fontes, 2008.
- MARCELINO, Vitor. **El Lissitzky e o uso da fotografia como linguagem universal**. In: Arte & Ensaios, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 35, agosto 2018.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87599/the-international-exhibition-of-modern-art-1913-nova-york-estados-unidos>>. Acesso em: 28 de Mar. 2021.
- HOUSEFIELD, James. **Marcel Duchamp's Guernica?: “His Twine,” the First Papers of Surrealism (1942), and Aerial Warfare in Europe**. In: Dada and surrealism: transatlantic aliens on american shores, 1914–1945 (9/26), volume 14, 2018.
- LOPES, Renata Perim Albuquerque. **Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo: diálogos entre arte, curadoria e design**. 2019. 179f.: il. Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Desenho Industrial.
- MELIANDE, Clara de Souza Rocha. **Design à mostra: o projeto de museus temáticos**. 2013, 200f.: il.
- NUCCI Angela. **Ao quadrado preto – a passagem da figuração à abstração no trabalho de K. Malévitch**. Pesquisa de Iniciação Científica UNICAMP, São Paulo, 2004.
- OLIVEIRA, Mirtes Marins de. **mostrar, narrar, vender e convencer: a invenção de táticas de display**. Museu do Louvre Pau Brazyl, 2020.
- OLIVEIRA, Mirtes Marins de; CARVALHO, Marcelo Rafael de. **Aspectos do design de exposições de Frederick Kiesler**. DATJournal v.5 n.3 2020.
- ROCCO, Vanessa. Espaços Fotográficos Ativistas: "Consciência da Situação" e Exposição dos Sindicatos dos Trabalhadores da Construção. Journal of Curatorial Studies, v. 3, n. 1, pág. 26-48, 2014.
- SITE KIESLER.ORG. **Vienna 1924. Hotspot of the Avant-garde**. Disponível em: <<https://www.kiesler.org/en/vienna-1924/>>. Acesso em: 02 de abr. 2021.
- SITE WIKI. **Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas**. Disponível em:

<https://pt.qaz.wiki/wiki/International_Exhibition_of_Modern_Decorative_and_Industrial_Arts
https://pt.qaz.wiki/wiki/International_Exhibition_of_Modern_Decorative_and_Industrial_Arts>.
Acesso em: 01 de abr. 2021.

SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SÃO PAULO. **Propostas inovadoras das exposições das vanguardas e desdobramentos**, 2015. Disponível em:
<https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Curso-Sisem_M%c3%b3dulo-Curadoria_Parte1_B_Aula_APN.pdf>. Acesso em: 15/05/2020.

STANISZEWSKY, Mary Anne. ***The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art***. Cambridge: *The MIT Press*, 2001.

THE MODERN MUSEUM OF MODERN ART. **MoMA exhibition history list**. Disponível em:
<<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19291939>>. Acesso em 28/05/2020.

THE MODERN MUSEUM OF MODERN ART. **Road To Victory**. Disponível em:
<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038>>. Acesso em 28/05/2021.

Contatos: teresavicinilodi@gmail.com e patricia.martins@mackenzie.br