

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA**

VIRGÍNIA ESCÓSSIA DA ROCHA PITTA

A CENOGRAFIA NO ESPAÇO EXPOSITIVO

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

VIRGÍNIA ESCÓSSIA DA ROCHA PITTA

A CENOGRAFIA NO ESPAÇO EXPOSITIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Profa. MSc. Simone Landal

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

A CENOGRAFIA NO ESPAÇO EXPOSITIVO

por

Virgínia Escóssia da Rocha Pitta

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Cenografia pelo Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR) - Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Prof. Esp. Alfredo Gomes Filho

Curitiba, dezembro de 2014.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

PITTA, Virgínia Escóssia da Rocha. *A cenografia no espaço expositivo*. 2015. 23 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

O presente artigo tem como objetivo investigar por que algumas exposições de arte utilizam a cenografia como linguagem expositiva. Para isso, será estudado e analisado o histórico das exposições de arte com a intenção de compreender em que momento a cenografia entra nesse contexto. As exposições se inserem numa conjuntura que vai além do espaço expositivo da galeria, fazendo parte do sistema das artes. Percebe-se que os novos formatos expositivos, apropriando-se ou não da cenografia, parecem ter surgido ao longo dos movimentos artísticos e dos questionamentos que envolvem o conceito do que seja arte. Partindo desse estudo, serão realizados paralelos entre os fatores históricos e os elementos que caracterizam as exposições de arte hoje. Conclui-se que a cenografia, como elemento do universo teatral, foi absorvida pelo espaço expositivo por ser um elemento comunicador e facilitador entre obra e espectador.

Palavras-chave: Histórico das exposições de arte. Espaço expositivo. Cenografia para exposições. Cenografia como linguagem.

ABSTRACT

PITTA, Virginia Escóssia da Rocha. *The scenery in the exhibition space*. 2015. 23 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

The aim of this research paper is to investigate why some exhibits use scenography as expository language. This reason, it will be studied and analyzed the history of art exhibitions, museums and art, in order to understand at what particular point in time the scenography gains relevance in this context. It is argued that the historical study of this subject is important because the exhibitions are part of a context that goes beyond the exhibition area of a gallery: they are part of the aesthetics, arts system. As one of the main conclusions of this brief that the new exhibition arrangements, wether they adopte the scenography, show every sign of having arisen throughout the artistic movements and the questioning includ the concept of what is art. With this in mind, some analogies between the historical aspect and the peculiarities that characterize art exhibitions today will be made, in order to understand which of these componentes were employed by the exhibition room so that they made scenography one of its language. Overall the results of this investigation show that scenography, as an element of the theatrical universe, was exploited by the exhibition space for being a communicative connection between art and spectators, irrespective of wether the topic of an exhibition is a collection of artifacts or the life of an artist.

Key words: History of art exhibition. Art history. Scenography. Exhibition space. Scenography for exhibitions.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	07
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	22
REFERÊNCIAS	23

1 INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é entender em que momento e por que a cenografia, elemento do universo teatral, passou a fazer parte do espaço expositivo. O ponto de partida para o desenvolvimento do texto é a investigação dos fatores históricos relacionados as exposições de arte, pois, a partir destes, acredita-se que é possível captar elementos e conceitos que se desenvolveram ao longo do tempo e foram agregados às mesmas, surgindo, assim, o que conhecemos hoje por exposições de arte.

No primeiro momento deste artigo será analisada a história da arte e das exposições pois acredita-se que as exposições mantêm uma relação direta com as propostas artísticas. Baseando-se nos fatores históricos, serão levantados alguns conceitos que modificaram o espaço expositivo e parecem ter sido essenciais para a utilização da cenografia como linguagem das exposições.

Os pontos analisados no segundo momento do artigo serão a fruição do espectador, a obra de arte total, o espaço e a exposição de arte como comunicação. Estes conceitos parecem ser fundamentais no contexto de abertura do universo expositivo para o desenvolvimento da cenografia como linguagem de uma exposição.

A escolha deste tema para pesquisa surgiu a partir da observação de que algumas exposições em museus e galerias e da percepção que algumas exposições utilizam a cenografia no espaço expositivo. A partir desse questionamento, busca-se entender como o espaço expositivo se apropriou da cenografia, elemento do universo teatral. Para fundamentação teórica, foi feita uma pesquisa sobre a construção dos conceitos referentes aos espaços expositivos contemporâneos, a partir das teorias de Sonia Salcedo del Castillo, no livro “Cenário da Arquitetura da arte”; e Lisbeth Rebollo Goncalves, no livro “Entre Cenografias - O Museu e a Exposição de Arte no Século XX”. Essas referências foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho desde o início do projeto de pesquisa, pois nortearam quais deveriam ser os elementos principais a serem levantados e analisados para as devidas conclusões presentes neste artigo.

2 DESENVOLVIMENTO

Aspectos Históricos

Para a compreensão da cronologia das exposições e da história da arte é necessário entender que uma exposição é o momento máximo de uma obra e de seu artista, pois é quando ela se torna de conhecimento do outro, quando deixa o ateliê e se torna “pública”¹.

Esse momento faz parte de algo maior, que é o chamado circuito da arte, onde existe alguém que produz, alguém que financia a produção, alguém que exhibe, alguém que vê e alguém que compra. Resumidamente pode-se dizer que esse é o ciclo do circuito artístico, porém nem sempre todos esses pontos se fazem presentes no circuito. Em alguns casos quem financia a obra é o próprio artista, e nem sempre alguém chega a compra-las.

Nesse circuito também faz parte a crítica de arte, iniciada por Denis Diderot em 1765, através de seu texto “O Salão de 1765”. Esse ensaio, que surge em função dos Salões Parisienses, é um novo modelo de texto, nascendo de um modo diferenciado de contato com a arte. E é a partir deste circuito, abordando a exposição como ponto máximo de um artista, que será traçado a linha cronológica das “exposições de arte” nos moldes que se conhece hoje.

Feito esse juízo inicial a respeito do circuito artístico, entende-se que as exposições de arte, juntamente com a arte, estão contidas em um contexto maior, e por isso suas histórias estão diretamente associadas, sendo impossível falar de exposições de arte sem entender o que aconteceu no cenário artístico.

Segundo Sonia Salcedo del Castillo, “os elos iniciais dessa corrente de fatos, formaram-se a partir dos salões parisienses, em meados do XVIII” (CASTILLO, 2008, p. 25). Os salões parisienses eram eventos onde a produção artística da Academia era exibida e possivelmente vendida para a aristocracia e para a nascente burguesia. Pode-se dizer que os salões parisienses do século XVIII são o início do que chamamos de formação de um circuito artístico.

A exibição da produção da academia era feita em salões dos palácios em Paris, onde a praxe de montagem da época era: quadros dispostos nas paredes por temática e

¹ A expressão *pública* utilizada nesse contexto não se refere a algo que começou a fazer parte do povo, da população em geral, mas se refere a algo que deixa de ser do conhecimento apenas do artista, e passa a ser do conhecimento do outro, de outras pessoas, não necessariamente do conhecimento do “povo”.

formato, colocando o máximo de obra no mínimo de espaço possível. Os quadros maiores e mais importantes (segundo critérios da Academia) ficavam na altura dos olhos, e os outros localizavam-se acima ou abaixo destes. Os salões onde eram exibidos os quadros tinham características do rococó, ou seja, excesso do decorativismo.

No século XIX, como produto da Revolução Industrial, surgem as Exposições Universais, que tinham como objetivo mostrar para a população os feitos da nova era, propagando assim o progresso industrial na sociedade. Como uma *floresta de novidades*² as Exposições exibiam objetos industriais dos mais variados gêneros que causavam encantamento ao público, e também objetos de arte.

Baudelaire³ descreve que esses objetos geravam um outro tipo de prazer estético: “o impacto exercido pela industrialização sobre as concepções de espaços e montagens também influenciava a percepção e fruição dos objetos expostos” (CASTILLO, 2008, p. 29). O julgamento estético das obras ficava comprometido pois os objetos industriais geravam maior interesse do que as obras de arte. Havendo, dessa forma, uma perda na imaginação do público gerada pela busca de novidade, tendo como consequência apenas a contemplação da obra, e não o entendimento do seu real significado.

Com essas duas tipologias de mostra, pode-se dizer que a arte começa a chegar a uma parcela maior da sociedade, principalmente à nascente elite burguesa que se formava com os acontecimentos da Revolução Industrial. Pode-se dizer que com as nascentes exposições começa a haver uma “popularização da arte”⁴.

É interessante lembrar também que, até esse período, a arte, principalmente a “arte oficial” produzida dentro da Academia, era uma reprodução do objeto, da vida e da natureza. Era uma espécie de mimese e uma visão idealizada do mundo. No final do século de XIX, após a Revolução Industrial e com o advento de novas técnicas, a fotografia é um exemplo destas, “a arte iniciaria nessa época o gosto pela pesquisa técnica deixando de satisfazer os desejos narcisísticos do público burguês” (CASTILLO, 2008, p. 36).

Aos poucos, o ilusionismo perspectivista, a verossimilhança e a mimese do objeto representado deixavam de ser utilizados dando lugar à subjetividade do autor,

² *Floresta de novidades* – termo utilizado por Baudelaire a respeito das Exposições Universais que aconteceram na Europa no século XIX. Fonte - Castillo, Sonia Salcedo Del - “Cenário da Arquitetura da Arte”.

³ Charles-Pierre Baudelaire – poeta francês e teórico da arte francesa, que escreveu resenhas sobre as exposições do século XIX.

⁴ Popularização da arte – esse termo não significa que a arte começava a chegar a todas as parcelas da sociedade, mas sim que a arte começa a ter um público que não a nobreza e o clero.

onde a percepção do artista em relação ao objeto representado era mais importante que a representação fiel do objeto. Essa desconstrução academicista é desenvolvida através de novas técnicas utilizadas, podendo ser percebida na pintura inovadora de Manet e nas obras dos artistas impressionistas.

Nesses dois tipos de exposições, Salões Parisienses e Exposições Universais, percebe-se que nenhuma tinha como objetivo a arte e si. Os Salões visavam a exibição da produção da Academia tendo como maior objetivo a especulação e possível venda das peças, enquanto que as Exposições Universais focavam na divulgação dos produtos industriais. Nenhuma delas tinha como objetivo fortalecer as ideias artísticas. Com isso, houve o descontentamento daqueles que queriam, com as exposições, mostrar sua obra como uma forma de defender suas ideias e convicções artísticas.

Diante desta situação, alguns artistas vão em busca de uma nova atitude com o intuito de valorização de sua obra e de seu pensamento artístico. Assim aconteceu com Courbet, que em 1855 construiu um pavilhão intitulado “Realismo” para expor suas obras, e com Manet, que repetiu a mesma ação doze anos depois. A necessidade que alguns artistas tiveram de expor fora dos Salões significa o início de uma autonomia no circuito artístico, deixando de depender exclusivamente daqueles que patrocinavam os Salões e as Exposições Universais.

Pode-se dizer que as exposições individuais contribuíram para o que viriam a ser chamadas futuramente de vanguardas modernas do início do século XX. Como forma de ampliação e maior autonomia do circuito, alguns artistas se reuniram para elaborar mostras coletivas, onde adotavam concepções de montagem inéditas, sendo mais persuasivas e atrativas para o público. A primeira dessas mostras coletivas aconteceu em 1874 sob a liderança de Monet, surgindo nesse momento o grupo dos impressionistas.

As exposições coletivas muitas vezes enfatizaram uma preocupação com o “modo de expor”, com a montagem, como forma de valorização das peças e também como forma de persuadir o público. Porém, ainda não havia uma preocupação espacial, no sentido da localização das obras, pois as molduras ainda faziam parte das telas.

A necessidade de eliminação da moldura surge a partir do momento em que a perspectiva renascentista vai deixando de ser usada e a pintura começa a ser expandida para além dos limites da tela. Partindo desse princípio, alguns artistas pintavam as molduras e outros começaram a eliminá-la. A busca por um novo espaço na arte tem

início com a quebra das molduras, que futuramente viria a ser uma das premissas das vanguardas modernas.

A busca pelo novo espaço também se reflete nas montagens expositivas a partir das mostras coletivas, onde as obras começavam a dialogar com o espaço na qual estavam expostas e, principalmente, com o espectador.

Junto com as nascentes premissas vanguardistas e com as novas concepções de montagens das exposições foi necessário o surgimento de um novo olhar por parte do observador, uma nova atitude diante da obra. Como a arte deixava de ser representativa, o espectador não iria apenas contemplá-la, ele teria que compreendê-la. “Ao espectador não cabia apenas contemplá-la, era preciso, acima de tudo, testemunhar sua presença ou, mais radicalmente, encarnar sua própria ausência dentro dela” (CASTILLO, 2008, p. 36).

É interessante questionar nesse momento a nomenclatura dada ao ato de expor uma obra artística. O substantivo exposição deriva do verbo expor, e segundo o dicionário significa “ato de expor”, ou seja, “pôr à vista, mostrar.” Dessa forma, a palavra exposição significa mostrar algo a alguém. A designação “salão parisiense” surge porque a primeira vez que se “pôs à vista” uma obra de arte foi dentro de um salão de palácio em Paris.

Depois surge a nomenclatura “Mostra”, utilizada por artistas impressionistas para designar suas primeiras exposições coletivas, criando seu próprio espaço para “pôr à vista”, mostrar suas obras. Atualmente, usamos o substantivo exposição para designar não somente o ato de expor algo, mas para caracterizar uma tipologia estrutural de como expor esse algo, Exposições de Arte.

No final do século XIX, a produção artística de algumas exposições coletivas tomava para si o espaço como limite para suas propostas de montagens, caracterizando, assim, as montagens de algumas associações artísticas denominadas de Secessões⁵. Estas perceberam a importância do espaço para a apresentação das obras, e começaram a eliminar qualquer aparato decorativo das salas onde seriam expostas as mais variadas tendências da arte. Adquiria-se, dessa forma, tanto para objeto de arte como para o espaço de montagem um único paradigma, a arte como unidade.

Com as Secessões as exposições começaram a ser pensadas como um todo artístico com unidade e totalidade espacial. Os grupos de secessão traziam o conceito de

⁵ Grupos de Secessão: grupos organizados por artistas que queriam mostrar as variadas tendências de arte que rompiam com o tradicionalismo e renunciavam todo e qualquer aparato decorativo.

arte total, no sentido da exposição significar algo, onde as variadas tendências artísticas deveriam formar uma unidade. Nascia a proposta de um sentido de homogeneidade absoluta entre artista, obra, espaço e montagem, objetivando, como resultado, uma obra de arte total. Uma das principais exposições foi a de Viena, em 1902, onde foi construído um prédio próprio para essas novas tipologias de montagens.

Com o início das vanguardas modernas e das novas montagens expositivas, a palavra *fruição* começa a aparecer. No Salão Parisiense o espectador contemplava as obras de arte. Com a nova visualidade o espectador passa a ter a necessidade de fruir a obra, de entender, contestar, para depois contemplar. A palavra *fruição* significa “como algo afeta alguém, como algo é entendido, como espectador cria a história”⁶.

No início da década de 20 os museus tinham caráter de conservação de acervo, assemelhando-se a uma biblioteca, onde existe material de pesquisa. Apesar de existirem exposições em museus, estas não apresentavam caráter de “expor” como aconteciam nas exposições vanguardistas modernas. “À medida em que as propostas artísticas rompiam com os modelos tradicionais, a realização de exposições assumia um papel cada vez mais importante para a veiculação da produção artística” (CASTILLO, 2008, p. 83), gerando cada vez mais o interesse e intelectualização do público e também a autonomia do circuito artístico.

As vanguardas artísticas não pretendiam apenas expor as obras em relação a um espaço, mas fazer com que elas resultassem numa provocação à estabilidade do pensamento racional de forma a sensibilizar o público. Para tal, recorriam a ambientações, publicidade e informação, no intuito de atingir e atrair o maior número de pessoas. Assim, as montagens e exposições começavam a se tornar importantes para que houvesse interação do espectador com as obras expostas, pois passavam a ser espaços onde os artistas revelavam suas convicções.

Diante da vitalidade moderna e de suas novas demandas sobre a *fruição* artística, os protótipos museológicos não estavam condizentes com as novas proposições artísticas. Dessa forma, o museu passa a ser tema alvo das experiências vanguardistas do século XX, no qual boa parte das vanguardas arquitetônicas modernas passaria a se dedicar a essa tipologia, reformulando tanto seu programa quanto seu conceito tradicional. Por serem equipamentos institucionais e como forma de aproximar a arte da

⁶ Camila Gottens, “Obras de arte positivas e sensoriais: instigando a *fruição* e a experiência artístico-estética em situações de ensino-aprendizagem”, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Monografia do Curso de Graduação em Artes Visuais – Licenciatura.

vida da população, os artistas modernos voltaram-se para os museus, levando as exposições para seu interior.

Nesse contexto de desenvolvimento da vanguarda moderna, existe um fato histórico que parece ter influência sobre o circuito da arte moderna. Na década de 20, em pleno pós-guerra a Europa encontrava-se “destruída” devido o pós-guerra, enquanto o capitalismo industrial americano prosperava. Diante dessa situação alguns artistas migram para os Estados Unidos para poder viver de sua arte. Dessa forma, a primeira guerra mundial se apresenta como um dos pontos que impulsionaram o circuito da arte para os Estados Unidos.

Chegando à nova capital, a arte teria que “desvincular-se dos cânones racionalistas e adaptar-se culturalmente a um pragmatismo da ação independente do conhecer” (CASTILLO, 2008, p. 100). Essa adaptação parece ter sido favorecida pela liberdade que a cultura norte-americana oferecia aos artistas europeus, diferente do que acontecia no cenário europeu durante o século XIX, sempre comprometido com a história e a tradição.

Desde o início dos salões parisienses percebe-se que as políticas socioeconômicas interferem diretamente nos limites da arte, sendo esta questão uma das motivações encontradas por alguns artistas no início do século XIX para buscar uma maior autonomia do circuito artístico. Percebe-se que as políticas socioeconômicas andam lado a lado com o sistema das artes influenciando-o diretamente. Isto será percebido mais fortemente a partir do século XX, quando o circuito artístico se vincula ao consumo cultural.

Desde o século XIX o capitalismo industrial arrasta consigo a evolução de uma estética ligada ao consumo, ampliando fortemente o mercado artístico. Isso pode ser provado pelo fato de que “as grandes coleções de arte foram construídas sobretudo por grandes nomes do empresariado industrial” (CASTILLO, 2008, p. 103). Dessa forma, a arte, assim como a cultura, sob a égide do progresso, passou a ser administrada como empresa financeira: tanto as coleções particulares como os acervos de museus transformavam-se em investimento. Resumidamente este é o significado da expressão consumo cultural.

No início do século XX, os Estados Unidos tinham forte interesse em constituir um patrimônio cultural que não fosse de natureza norte-americana, mas voltado aos valores europeus, e com seu capitalismo industrial efervescente, a arte começa a ser transformada em objeto de consumo, ampliando, dessa forma, o mercado artístico. Esse

contexto foi o ideal para que prosperassem os ideais das novas montagens expositivas e os conceitos para as novas tipologias museográficas que, sob a lógica do consumo cultural, se transformariam em um negócio financeiramente lucrativo.

Essa estrita relação que se firmava entre Europa e Estados Unidos significava, para os americanos, crescimento cultural como sinônimo de progresso. Para os artistas europeus, o novo mundo era sinônimo de liberdade, internacionalismo e prosperidade. Essas questões formaram um terreno propício para a afirmação da vanguarda moderna, com consequente desenvolvimento sobre o conceito do museu moderno.

As exposições vanguardistas que aconteciam nas galerias de Nova York se mostravam cada vez mais interessantes e economicamente viáveis devido ao “amplo horário de visitação, divulgação, inovação nas montagens, conteúdo das exposições e diversificação expositiva das mostras temporárias” (CASTILLO, 2008, p. 105). Além de todas essas características, a capacidade empresarial dos galeristas americanos foi um dos fatores determinantes para atrair compradores e visitantes.

O conceito das galerias de arte americanas de conciliar a arte à ideia de mercado, buscava atingir amplamente o público, principalmente com suas concepções de montagens inéditas junto com o rico acervo de vanguarda. As exposições nessas galerias impulsionaram e afirmaram o circuito moderno, pois, ao lado do acervo moderno europeu, as galerias lançavam novos artistas norte-americanos. Além das exposições e de novos nomes da arte como Pollock, a atuação da crítica de Greenberg e Rosenberg, lançaram a arte norte americana para o mundo.

Nesse contexto, surgem os museus modernos em Nova York, primeiramente com o MOMA, em 1929, e 30 anos depois o Guggenheim, em 1959. Esses edifícios serviriam de molde do museu moderno tanto no que diz respeito ao seu conceito de lugar ideal para a arte moderna, quanto no que diz respeito a sua arquitetura.

O fato de as mostras coletivas artísticas voltarem seus olhos para os museus e os “invadirem” com suas exposições vanguardistas era inevitável, pois por serem equipamentos institucionais neles residiria o reconhecimento máximo, a posteridade.

Com o novo contexto artístico de maior liberdade de expressão, progresso e consumo cultural, ao mesmo tempo em que ocorriam as exposições nas galerias norte-americanas e a concretização do museu moderno enquanto lugar ideal da arte moderna, desenvolviam-se também novas correntes artísticas americanas como o Expressionismo

Abstrato e a Arte Pop, que eram, ao mesmo tempo, uma forma de afirmação da arte moderna e uma reação pós-moderna⁷.

A reação pós-moderna referida é no sentido de que o projeto moderno vai enfraquecendo, a coletividade das vanguardas modernas não fazia mais sentido, pois o valor de troca assentado no capital, parece superar qualquer outro. A nova produção começava a guardar, para além das imagens, um entendimento da superficialidade do contexto social que a cerca.

A Arte Pop parece surgir como uma consequência do envolvimento da arte com a lógica de consumo, levando essa questão ao máximo no que diz respeito a reprodução de objetos: trazia para a obra a repetição de objetos do consumo diário, com o intuito de discutir questões referentes à banalização da arte e de seu conceito, devido ao consumismo. Nesse contexto artístico prenunciava-se o colapso moderno, pois a reprodução do objeto era o modelo representativo e conceitual do envolvimento entre lógica de consumo e produção artística.

As montagens das exposições da década de 60 eram inovadoras, principalmente porque inseria a atividade expositiva na esfera do projeto artístico. As obras que eram expostas passavam a se vincular cada vez mais ao espaço expositivo, porém segundo critérios que manipulassem a percepção do espectador. Os organizadores dessas exposições desenvolviam princípios e concepções de montagens conforme os modelos da tecnologia, pois eram influenciados pelo rápido progresso tecnológico. Essas questões e características podem ser percebidas em mostras bastante radicais que aconteceram na Europa e influenciaram as linguagens das exposições seguintes. São elas a I Documenta de Kassel⁸, em 1955 e na Exposição This is Tomorrow, Londres, 1956.

Nesse contexto é interessante relembra algumas questões da arte moderna para que se compreenda o início da arte contemporânea, e conseqüentemente os rumos das montagens expositivas. As vanguardas modernas tinham como preceito o rompimento das regras acadêmicas na busca de um novo estilo capaz de expressar a vida moderna, declararam que o objetivo da arte não era o da simples representação do visível, mas a

⁷ O termo pós-moderno utilizado neste artigo não faz referência ao *pós-moderno* utilizado por Zygmunt Bauman. Aqui, o termo será utilizado apenas para se referir ao momento que sucede ao movimento moderno, que sucede aos ideais das vanguardas artísticas modernas.

⁸ I Documenta de Kassel é considerada uma das maiores e importantes exposições da arte contemporânea e da arte moderna internacional. Essa exposição de arte aconteceu pela primeira vez em 1955 e ocorre até os dias de hoje a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.

expressão interior da emoção e da sensibilidade, e buscaram a concepção de um novo espaço da arte onde pudessem diminuir a distância entre vida e arte.

Com a *Pop Art*, percebe-se que algumas dessas questões foram levadas ao extremo. A partir da década de 60, a arte toma outro rumo, se apropria de novos elementos e meios, como o vídeo e a fotografia, e de novos espaços de expressão. Nesse período começam a ser propostas diferentes formas de arte, que nem sempre utilizavam o objeto como “fim”, como é o caso das instalações, performances, *happening*, *land art*, *body art*, *site specific*, dentre outros.

A busca moderna de um novo espaço da arte gera cada vez mais a interdependência entre obra, espaço e sujeito fruidor, e esta questão desemboca em uma nova corrente artística, o Minimalismo, e conseqüentemente a arte conceitual, que caracterizará a arte contemporânea na década de 60.

Na corrente Minimalista a relação obra-espaço-espectador se modifica de uma forma que, para “fruir” a obra, o espectador deve vivenciá-la, e a totalidade de sua obra é definida tal qual o todo de uma exposição. A obra deixava de ser apenas um objeto e passava a ser também a experiência com o objeto. As experiências espaciais minimalistas iam de encontro à ausência de significado espacial pressuposta pelo conceito do cubo branco, pois começavam a ser propostas situações espaciais que se efetivavam apenas quando se incluía a experiência perceptiva do sujeito fruidor.

O espaço minimalista pede a experiência do espectador, porque só ela é capaz de conferir sentido a sua totalidade e, diferente do cubo branco, que “mortifica o espaço em favor da obra, o Minimalismo, vivifica-o ao incorporá-lo a sua obra” (CASTILLO, 2008, p. 158).

Até esse momento, existe uma definição de objeto artístico como sendo quadro ou escultura, mas as novas correntes artísticas, iniciadas com o Minimalismo, começavam a trazer um novo conceito onde o objeto passava a ser o próprio lugar da exposição. Essa corrente artística foi uma espécie de transição do quadro para o espaço literal, é como se a obra “saísse” da parede e do pedestal ganhando o espaço.

Cada vez mais a relação das obras com o espaço e o contexto nas quais estavam inseridas passa a ser ponto de partida para a produção artística. A partir de 1970, a nova tipologia foi denominada de instalação, sendo “uma obra que exige como totalidade a

relação entre o objeto instalado num determinado lugar, onde o espaço resultante deve fornecer uma experiência perceptiva ao observador”⁹.

Os novos experimentalismos dos anos 1960 e 1970 “incorporavam em sua produção a interdependência entre espaço e obra, e o conceito moderno de galeria começava a ser questionado, pois o espaço expositivo perdia seu estatuto de neutralidade, ganhando importância na totalidade da obra” (CASTILLO, 2008, p. 183). Além da questão do espaço, essas tipologias passaram a reduzir sua forma material do objeto em imagem, pois como as experiências quebravam os espaços arquitetônicos e buscavam seu lugar específico no espaço, o caráter das obras passava a ser efêmero e, conseqüentemente, a exibição de sua forma passava a ser o registro, e não mais o objeto. Para o objeto entrar nas galerias e ser exibido, ele vinha na forma de imagem.

No contexto da arte minimalista, das instalações e das novas concepções características da década de 70, as questões do cubo branco começam a ser questionadas, pois a arte não estava mais somente ligada ao objeto¹⁰, iniciando-se uma nova discussão acerca dos museus.

A obra contemporânea necessitava de um novo lugar, pois esta passava a se inter-relacionar com o contexto na qual está inserida. O museu moderno não se apresentava como o melhor lugar na nova arte e, dessa forma, começavam a surgir novos conceitos e propostas de museus, de exposições e dos espaços expositivos, quebrando com o conceito modernista do cubo branco. A discussão acerca do museu e do espaço expositivo modernista, enquanto sua tipologia, proposta e significado teve início a partir dos anos 70, com a publicação do ensaio de Brian O'Doherty¹¹ em 1976, e com a construção do Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1977. Questão

Se a arte moderna traria para a sua obra uma nova relação com o espaço e, conseqüentemente, com o espectador fazendo-o fruir/entender a obra ao invés de contemplá-la, a arte contemporânea traria o conceito do espaço como lugar da arte e, com isso, traz a relação entre obra e contexto em que está inserida.

“À medida que as experiências artísticas incorporavam o espaço, o corpo e a palavra como lugar de suas obras, surgiam novos meios de veiculação artística”

⁹ Definição do termo instalação segundo a artista plástica Fernanda Junqueira, em seu artigo “Sobre o conceito de instalação” publicado no volume 14 de 1996 da Revista Gávea – PUC RIO.

¹⁰ O tema de o objeto não ser mais uma finalidade da arte foi discutida, levando a questionamentos acerca do que seria o objeto de arte, do que seria arte, e do fim da arte.

¹¹ O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte / Brian O' Doherty; introdução Thomas McEville; tradução de Carlos Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Farjado; apresentação Martin Grossman. - São Paulo; Martins Fontes, 2002. - (Coleção a).

(CASTILLO, 2008, p. 324), e, conseqüentemente, novos meios de expor esses novos formatos. Com esses novos formatos, nos últimos anos do século XX assistiu-se à introdução de outros conceitos expográficos, onde a cenografia torna-se uma possibilidade que pode ser usada como dispositivo para contextualizar a obra exibida. As modificações no modo de conceber e apresentar as exposições muda, em grande parte, em compasso com as mudanças que aconteceram na arte contemporânea.

Cenografia em Exposições

A partir do estudo histórico percebe-se que as modificações ocorridas no espaço expositivo ao longo do tempo possibilitaram a utilização da cenografia como linguagem das exposições e, por isso, torna-se possível entender em que momento a cenografia entrou no universo expositivo.

O conceito de cenografia em exposições utilizado neste artigo é entendido como o modo de se expor uma obra, o modo de contar a narrativa de uma exposição, ou como diz Lisbeth Rebollo Gonçalves, é o “modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação narrativa. A cenografia é a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação do espectador” (GONÇALVES, 2004, p. 37).

Alguns conceitos e elementos desenvolvidos ao longo da história das exposições estão presentes no modelo de exposição de arte conhecido atualmente, por isso, a proposta deste tópico do artigo é identificar e analisar os elementos e conceitos facilitadores da cenografia no espaço expositivo contemporânea¹².

O primeiro conceito a ser analisado é a fruição do espectador. Nos Salões Parisienses os espectadores contemplavam as obras de arte que eram expostas. No final do século XIX, as obras das vanguardas modernas sofreram transformações, e por isso demandavam uma nova postura diante da obra por parte do espectador. A observação contemplativa característica dos Salões não era suficiente para as obras vanguardistas, pois estas passavam a ser carregadas de subjetividade. Ao público era necessário um entendimento da obra para depois contemplá-la e, dessa forma, a mudança no olhar do espectador passava a ser modificada.

Nos anos de 1960-70, período da arte contemporânea, houve uma nova necessidade de transformação na percepção do objeto artístico. As obras pediam a

¹² O termo contemporâneo utilizado nessa frase não diz respeito ao movimento artístico, mas o momento que se vive atualmente.

intervenção e interação do sujeito fruidor, para sua compreensão. Essa interação parece ter sido iniciada com o Minimalismo, pois um de seus significados era a experimentação do observador estabelecida entre seu corpo e o objeto.

As formas e objetos desenvolvidos pela corrente minimalista não tinham um real significado, os artistas sugeriam que “o significado formal do que se criava dependia inteiramente da experimentação perceptiva daquele para o qual se cria” (CASTILLO, 2008, p. 187), ou seja, a obra só fazia sentido com a presença e interação do observador. A obra minimalista “confere à experiência estética uma temporalidade distinta daquela emoção instantânea que caracteriza a fruição da obra modernista” (CASTILLO, 2008, p. 188).

Considerar a fruição como elemento fundamental no contexto de uma exposição é o ponto inicial para a abertura da cenografia, pois esta é concebida sob uma perspectiva semelhante à do objeto minimalista, sua existência pede a presença do espectador. Segundo Fried¹³ “a presença que se estabelece na totalidade do espaço minimalista é teatral” (CASTILLO, 2008, p. 188), ou seja, é teatral porque ocorre um encontro da obra de arte com o espectador. O espaço da galeria tornava-se teatral pois a obra passava a precisar de outro sujeito para acontecer, existir.

Com o desenvolvimento do “modo de ver” do espectador a cenografia adentrou ao espaço expositivo com o objetivo de significar o contexto na qual a obra será inserida. Dessa forma, o conceito do cubo branco passava a não fazer mais sentido, pois rejeita tudo aquilo que possa interferir na obra, todos os elementos que contivessem algum significado além da obra.

A segunda questão a ser abordada é o conceito de obra de arte total. O conceito de totalidade de uma exposição foi desenvolvido no movimento moderno, conforme discussão no início deste artigo. As premissas modernas não falam de cenografia enquanto linguagem, mas trazem o conceito de obra de arte total que nada mais é do que uma exposição com uma unidade, com o objetivo de significar algo ao público, comunicar ao público as obras de arte de forma que eles entendessem aquela exposição como um único contexto.

Além do conceito das exposições como obra de arte total surge, no contexto da Arte Povera europeia, outro conceito que parece derivar da arte total. Em 1969 houve

¹³ Michael Fried é um modernista crítico de arte e historiador de arte que traz a questão da teatralidade da corrente minimalista à sua crítica.

uma exposição organizada por Harold Szeemann¹⁴ com 69 artistas do mundo inteiro, que inaugurou uma forma de expor até hoje explorada, a exposição como objeto artístico. Nesse contexto destaca-se a figura do curador na qualidade de idealizador de um produto artístico e, dessa maneira, a exposição parecia configurar-se numa forma de representação artística quanto a própria arte.

A partir do momento em que as exposições ganham caráter de projeto artístico, elas ganham subjetividades temáticas ou conceituais, abrindo espaço para a cenografia, ou seja, para novas maneiras de se contar a história proposta pelo curador.

O terceiro ponto é a questão do espaço. Da mesma forma que houve uma modificação/transformação no “modo de olhar a obra” por parte do espectador, ocorreu também uma transformação no espaço a partir das vanguardas modernas. Esse novo conceito espacial continuou a se desenvolver até chegar ao espaço da arte contemporânea, tendo seu ponto de partida no Minimalismo e, posteriormente, nas instalações.

A obra minimalista sai da parede, ou seja, dos quadros, e ganha o espaço onde começava a se construir novas experiências espaciais entre obra e espaço e obra e espectador. “As experiências minimalistas, além de terem ampliado o campo escultórico, expandiram também o campo expositivo” (CASTILLO, 2008, p. 175), pois essas novas possibilidades espaciais artísticas foram percebidas também nas exposições. Essa nova premissa do espaço minimalista melhor se desenvolve nas instalações, pois no Minimalismo a obra não tinha significado, o artista “jogava” seu significado para o espaço, para a relação do espectador com o espaço gerado pela obra. A instalação também traz a questão da percepção do espaço pelo observador, porém esta tem significado no objeto artístico, diferente do conceito minimalista.

Verifica-se uma estreita relação entre as exposições e as instalações, podendo-se dizer que o modelo de exposição de arte que conhecemos hoje surge da instalação, pois ela traz o significado do espaço gerado e o significado da obra em si. Esses significados da instalação trazem o conceito de totalidade que se espelha na concepção do todo expositivo.

Com o Minimalismo houve o início da relação do sujeito fruidor com o espaço, e com a instalação, houve a conscientização deste. Essas questões da obra de arte relacionadas ao espaço tornam o campo expositivo mais elástico e transitório, e as novas

¹⁴ Harold Szeemann foi um curador de arte e historiador suíço que realizou a exposição de 1969 contribuindo com a definição do conceito de curadoria.

propostas artísticas estreitaram a relação entre cena e visualidade, iniciando o rompimento de fronteiras entre as disciplinas e expressões artísticas.

O último ponto a ser analisado é a exposição de arte como comunicação. Segundo ARCHER¹⁵, a questão de a arte não está mais ligada somente ao objeto aproxima e distancia o espectador de seu entendimento do que seja arte. Aproxima pela questão da utilização dos materiais, não existe mais uma definição de “material próprio da arte”. Tudo passa a ser matéria-prima: palavras, comida, pessoas, etc. E afasta na medida em que a obra não é compreendida tão facilmente pelo público.

É exatamente nesse ponto de “a arte afastar o espectador por não ser compreendida” que as exposições de arte passam a ter o objetivo de facilitar o significado das obras e dialogar com o espectador, tendo a cenografia como agente comunicador entre artista e público. Dessa forma, a cenografia entra no espaço expositivo como um meio de comunicação, como uma nova maneira de comunicar a arte.

No início das montagens vanguardistas do final do século XIX, não se fala em cenografia no espaço da expositivo, mas as exposições tinham características de montagens muito próprias, tinham uma preocupação com o *decór*, que era o modo de expor.

Com o objetivo de comunicar a obra de arte ao público, as montagens expositivas adquiriram extrema importância para o devido entendimento da nova arte pelo público. É nesse momento que a cenografia começa a ter espaço dentro do contexto das exposições e, cada vez mais, torna-se um elemento importante na comunicação entre obra e espectador, pois ela narra e significa a exposição, ela contextualiza o espectador e comunica a subjetividade do objeto artístico.

Com esse conceito, a cenografia passa a ser uma nova concepção expositiva, evocando antes a ideia e não o objeto, e convocando mais a participação do que a contemplação do espectador, tendo como objetivo “compreensão do público a respeito de uma produção, cujo entendimento envolve contextualizações culturais” (CASTILLO, 2008, p. 219). A cenografia cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição.

¹⁵ Michel Archer, “Arte contemporânea - Uma história concisa”.

Sonia Salcedo deixa claro que para cada manifestação/movimento novas concepções expositivas vão sendo determinadas, moldadas e pensadas, pois para cada tipologia da arte existe um tipo de fruição e, conseqüentemente uma linguagem para sua montagem. Após o levantamento de todas as questões acima analisadas, conclui-se que a chegada da cenografia, elemento do universo teatral, ao espaço expositivo aconteceu graças às novas correntes artísticas que mudaram o conceito das exposições. O objeto foi substituído pela efemeridade e “a obra passou a ser feita no lugar expositivo, como efeito o espaço expositivo adquire flexibilidade semelhante à da caixa preta do teatro” (CASTILLO, 2008, p. 326).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa para este artigo possibilitou compreender que os elementos e conceitos característicos das exposições de arte da atualidade têm seu fundamento e desenvolvimento ao longo da história das exposições e, conseqüentemente, da história da arte. Os conceitos levantados e analisados foram modificados ao longo do tempo de acordo com as necessidades das novas propostas artísticas e possibilitaram que a cenografia fizesse parte da linguagem do espaço expositivo.

Com esses questionamentos, conclui-se que a cenografia passa a fazer parte do universo expositivo principalmente por ser um elemento de comunicação entre obra e espectador. Os conceitos sobre fruição, espaço e obra de arte total são os meios que abriram espaço para a cenografia, mas a questão da comunicabilidade entre obra e espectador parece ser o principal conceito para a permanência desse elemento teatral no espaço expositivo. Nesse novo momento, uma obra de arte melhor será apreciada quanto melhor ela se comunicar com seu público.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea – Uma história concisa*. – São Paulo; Martins Fontes, 2001.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: Montagens e espaços de exposições* / Sonia Salcedo del Castillo. – São Paulo: Martins, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX* / Lisbeth Rebollo Gonçalves. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GOTTEMS, Camila. *Obras de arte positivas e sensoriais: instigando a fruição e a experiência artístico-estética em situações de ensino-aprendizagem*. Monografia do Curso de Graduação em Artes Visuais – Licenciatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* / Brian O' Doherty; introdução Thomas McEvelley; tradução de Carlos Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Farjado; apresentação Martin Grossman. - São Paulo; Martins Fontes, 2002. - (Coleção a)

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte – Vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970* – Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Curso de pós-graduação em história, setor de ciências humanas, letras e artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.