



## O ESPAÇO ENSINA: AS HISTÓRIAS DAS EXPOSIÇÕES E A CENTRALIDADE DA NOÇÃO DE *DISPLAY*.

Mirtes Marins de Oliveira / UAM

### RESUMO

O texto articula autores tais como Bennett, Birkett, Lafuente, Hopper-Greenhill, entre outros, que, de diferentes perspectivas, atribuem centralidade ao elemento arquitetônico às curadorias, mas atrelado fortemente à dimensão pedagógica que esse elemento apresenta. Com essa articulação, pretende-se elaborar uma possível abordagem para os estudos no campo das Histórias das Exposições, fundamentada na noção de display, que, segundo Pablo Lafuente articula um conjunto de específico de relações entre objetos, pessoas, ideias e estruturas dentro de um formato expositivo. O estudo é parte de pesquisa vinculada à estágio pós doutoral em curso.

### PALAVRAS-CHAVE

Histórias das Exposições; display; arquitetura; virada educacional.

### ABSTRACT

The text articulates authors such as Bennett, Birkett, Lafuente, Hopper-Greenhill, among others that from different perspectives, attribute centrality to the architectural element to curatorial practices, but strongly linked to the pedagogical dimension that this element presents. With this articulation, the intention is to elaborate a possible approach to studies in the field of Exhibitions Histories, based on the notion of display, that, according to Pablo Lafuente, is an articulation of a specific set of relations between objects, persons, ideas and structures in an exhibition format. This study is part of a research linked to an ongoing postdoctoral stage.

### KEYWORDS

Exhibitions Histories; display; architecture; educational turn.

A 27ª Bienal de São Paulo (2006), com curadoria de Lisette Lagnado, foi responsável por alterações significativas na mais tradicional e importante mostra brasileira: o fim das representações nacionais e a oferta de série de seminários para o debate sobre seus eixos curatoriais. Essa última, importante ação no sentido do que se pode contabilizar como exemplo inaugural no Brasil do que se denomina *virada educacional na curadoria*. Entre os seminários apresentados, um, organizado por Adriano Pedrosa, discutia o papel incontornável da arquitetura e do lugar, não apenas na produção artística desde os anos 1960, mas como dimensão definidora das práticas curatoriais. Um mês antes da abertura da mostra brasileira, estava prevista a abertura de outra bienal, a Manifesta, considerada a bienal da Comunidade Europeia, em sua sexta edição, com curadoria de Mai Abu Eidahab, Anton Vidokle and Florian Waldvogel, e que seria realizada em Nicósia, Chipre. Em junho de 2006, os curadores de Manifesta anunciam, de sua perspectiva, o cancelamento do evento por parte da prefeitura de Nicósia e pelos responsáveis locais. A questão estava relacionada ao encaminhamento da curadoria que, ao substituir a exposição tradicional por uma escola transitória e experimental coordenada pelas ações artísticas dos convidados, burlava a rígida organização político-territorial-administrativa da ilha, dividida entre as comunidades de origem grega e turca. O cancelamento do evento é ainda tratado como um trauma em Chipre (TOUMAZIS, 2012), mas entra para o campo de estudos sobre exposições como um marco da *virada educacional* no campo da arte e curadoria, uma ênfase das dimensões pedagógicas desses campos (HOFF, 2014).

Os dois eventos, Bienal e Manifesta, podem ser indicados como parte dessas práticas educacionais, nos quais os elementos espaciais – arquitetura da exposição, mas também a cidade em seus elementos institucionais, administrativos e políticos – ensinam. Essa afirmação pode gerar uma série de questões: quais as estratégias curatoriais que estabelecem a dimensão educacional dos espaços? De quais formas essas estratégias foram historicamente constituídas e utilizadas? Quem as utilizou? Como essas estratégias se relacionam ao que convencionalmente foi definido como setor

educativo, historicamente e nos dias atuais? O que artistas e curadores denominam educacional seria o mesmo que os setores educativos definem como? Essas questões só poderão ser respondidas se historiadores e agentes interessados se debruçarem sobre casos específicos, sem deixar de lado as práticas históricas e ao mesmo tempo, as possíveis interpretações sobre essas práticas.

Os museus de arte e cultura na modernidade têm um claro projeto social: a educação dos públicos para a própria cultura moderna, exibindo sua produção, mas principalmente suas estratégias educacionais. A consideração da arquitetura em suas qualidades pedagógicas tem origens na inauguração da Era Moderna.

Os espaços expositivos, a partir do final do século XVII, buscam uma qualidade didática e de convencimento. A chancela da tradição e da autenticidade já não bastavam para fornecer aos públicos que podiam frequentar as mostras particulares um efeito de convencimento do que ali era mostrado. O projeto Iluminista propõe como viabilização desse efeito, a ênfase em uma organização científica, categorizadora. Essa premissa não é fácil de cumprir no campo artístico e a solução encontrada é aquela que vimos exercitada no Museu do Louvre, aberto ao público oficialmente em 1793, a partir do confisco do edifício e da coleção que abrigava. Em nova disposição pós revolucionária, o museu apresentou objetos artísticos de forma a compor uma narrativa histórica, progressiva – científica -, além de uma perspectiva geopolítica. Essa última supõe que algo visualmente verificável pode ser observado na produção artística realizada em um território identificado por uma nação. Nasce assim o museu da Era Moderna com o objetivo de ilustrar uma narrativa, aquela que supõe o Estado Moderno.

Desde então, as premissas que concebem o museu em sua função educacional, no que diz respeito aos museus de arte e cultura, só se aprimoraram e aprofundaram. O exemplo mais enfático, e muito significativo já que vai gerar uma matriz implantada a partir de um projeto político durante

todo o século XX, é o do Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA).

Em realidade, os museus americanos, distantes do modelo europeu de autenticidade corroborativa de uma história tradicional e por isso, legítima, trabalham desde seus primórdios como espaços educacionais. O didatismo, inclusive, incorporava a utilização de cópias nos ambientes expositivos, já que mais importante que a autenticidade era proporcionar ao público o contato com a informação. No entanto, outras perspectivas foram incorporadas ao museu americano, também em consonância com a sociedade pragmática e produtiva na qual se desenvolveu. A primeira: os dispositivos de exibição dentro dos museus eram consideradas análogos àqueles dos espaços comerciais (BIRKETT, 2012). Ambos – espaços de cultura e lojas - buscam mostrar e demonstrar a conexão entre elementos desalinhados no tempo e espaço, uma narrativa afirmativa.

Cabe lembrar que essa aproximação já se apresentava de forma sistematizada desde a metade do século XIX, com as práticas de exibição e demonstração presentes nas Exposições Universais, já que a feira universal como o grande modelo de modernidade, agrega tanto a venda de objetos como a de modos de vida. Não é possível ignorar também o quanto o modelo das feiras contribuiu para o aperfeiçoamento da movimentação dos visitantes pelo espaço regulado, com uma mensagem embutida (BENNETT, 1995), inaugurando também novas práticas da relação governos e cultura, vista como instrumento para novas tarefas de gestão do comportamento social, apaziguando as multidões desde a primeira metade do século XIX (BENNETT, 1995)

De volta ao projeto de museu norte-americano, sua concepção incorpora em seu formato espacial o espaço doméstico, de conforto após um dia de trabalho (BIRKETT, 2012). O caso do MoMA, amplamente estudado, fornece premissas de como a visualidade moderna é manipulada por determinados grupos sociais no sentido de educar amplas camadas da população para sua adesão não apenas à produção artística moderna mas para o modo de vida que propõe: a busca pelo absolutamente novo e original; o exercício de uma

sensibilidade moderna, afinada com uma sociedade que se caracteriza pelo urbano, pela tecnologia, pela industrialização e pela mobilidade social. Toda essa ambientação geraria uma nova, entre aquelas denominadas modernas, talvez a mais hegemônica e consolidada, com sua forma única de compreender e pensar o mundo a partir de premissas nunca antes apresentadas (isso segundo seu próprio discurso). Claro que essa narrativa encontrou nos museus modernos, em especial os artísticos, um lugar ilustrativo – portanto convincente – de seus propósitos.

No caso do MoMA, as camadas históricas só adensam sua complexidade em termos de construção e de divulgação de seu modelo. Sua força financeira e política resultou em inúmeros outros museus fomentados pela instituição-mãe, dentro das premissas da Política da Boa Vizinhança implementada pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria. Para isso, contou não apenas com as estratégias expositivas e o sistemático desenvolvimento de ferramentas educacionais, mas com conexões entre as elites dirigentes dos museus e a presença dessas mesmas elites nos quadros governamentais.

Mas outros projetos da mesma época da fundação do MoMA – durante as décadas de 1920 e 1930 - também devem ser verificados para confirmar o quanto o projeto moderno depende para sua disseminação e consolidação da perspectiva educacional. O MoMA surge com o claro objetivo de educar a sociedade norte americana para a arte moderna (compreendida aqui como a produção artística a partir da segunda metade do século XIX na Europa), mas não é o exemplo único (sem considerarmos a fundação dos Museus de Arte Moderna na América Latina, que são um desdobramento do projeto do MoMA nas décadas posteriores).

É significativo o projeto dos modernistas italianos ligados ao racionalismo arquitetônico – Movimento Italiano de Arquitetura Racional (M.I.A.R.), radicais em sua admiração pela máquina e velocidade – que oferecem, em 1931, à Mussolini uma plataforma estética e educacional moderna para corroborar a construção da Itália renovada do fascismo. (ANELLI, 2009) Rejeitados pelo governante, seus arquitetos, no entanto, exploraram ao máximo as

oportunidades oferecidas para a seu projeto de elaboração *da sensibilidade moderna* (ANELLI, 2009).

Ambos projetos, do MoMA e do grupo M.I.A.R., bebem na fonte elaborada inicialmente por Alexander Dorner (1893-1957) e El Lissitzky (1890-1941) em suas experimentações espaciais para as exposições soviéticas. Os exercícios expositivos do MoMA, nem sempre bem sucedidos, resultaram na opção por um formato que denominamos nos dias atuais de *cuvo branco*, e as experiências de M.I.A.R. continuaram a reverberar, como exemplo nas expografias elaboradas por Lina Bo Bardi (1914-1992) e Giancarlo Palanti no Brasil (1906-1977). Explica Anelli o que caracteriza essa concepção:

Ao comentar a obra museográfica do alemão Alexander Doner e as instalações propostas por El Lissitzky, Antonella Huber aponta para uma transformação na concepção expositiva. A fruição pela inteligência é substituída por outra baseada na experiência. A construção do gosto não depende de uma inteligência da obra exposta, uma vez que o juízo estético se estende a relações visuais e espaciais que não passam necessariamente por uma objetivação. Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário. (ANELLI, 2009, p.97)

Conclui-se portanto, a partir desse rápido panorama: os museus de arte e cultura, as exposições, a partir do modernismo, têm uma função didática, de convencimento do visitante, não apenas em relação aos conteúdos dos objetos mas também em relação à *experiência* de espaço proporcionada. Para isso não apenas articulam um sistema teórico-prático que pensa e controla as estratégias educacionais dentro do museu, mas agregam todos os aspectos físicos nessa empreitada: arquitetura, design, ambientações, textos escritos, folders, guias de áudio para, de forma organizada, conseguir seu intento. Nesse sentido, é fundamental a noção de *display* ou forma expositiva. Vale lembrar que é possível considerá-lo como um sistema. Em “Introduction: From the outside in Magiciens de La Terre and Two histories of Exhibitions” (2012), Pablo Lafuente define o aspecto constituinte das exposições, o display, *articulação efetiva de um conjunto de específico de*



*relações entre objetos, pessoas, ideias e estruturas dentro de um formato expositivo.* Lafuente aponta para o desajuste entre a articulação dos princípios do *display* e os discursos que cercam a exposição, que é possivelmente o lugar no qual é possível capturar os elementos de análise e interpretação de uma exposição. Mas além disso, o *display* deve ser visto como o organizador de um movimento de inclusão e exclusão (LAFUENTE, 2012), que proporcionaria uma percepção sobre *arte* e *exposição*. Assim, a cada exposição, o sistema inteiro é rerepresentado e reatualizado. Analisar o *display* é analisar os mecanismos pelos quais o visitante dos museus e das exposições é conduzido e experimenta a narrativa afirmativa da instituição, inclusive em suas contradições.

Recobrando esses elementos históricos sobre a dimensão educacional das exposições, existe uma outra prática contemporânea: a dimensão pedagógica da arte é reavivada e, hoje, é um eixo incontornável para exposições e instituições culturais.

Cabe distinguir que de um lado, existe a tradição voltada para a constituição dos *educativos* – setor que tem como função o atendimento ao público em consonância com diretrizes no campo do ensino da arte – que remonta às funções dos museus na sociedade ocidental desde o século XIX e passam, desde os anos 1980, por uma reelaboração crítica visando uma aproximação qualificada com os públicos frequentadores.

Vale aqui um rápido comentário sobre os *educativos*, que surgem no século XIX, no Victória & Albert Museum (Inglaterra), gerado a partir da Grande Exposição Universal de Londres, em 1851. O museu surge com a função de preservar elementos industriais presentes na mostra, exibi-los e manter uma escola de Design anexa, mais tarde, em 1949, separada do museu e transformada no Royal College, potencializadora da dimensão educacional da instituição (HOPPER-GREENHILL, 2000). Proliferando essa prática na Europa, diversificaram-se os novos tipos de museus relacionado às questões tecnológicas, vistos como complementos da escola e vice-versa, além de colocarem-se como função a educação de um grande público.

Algo une as relações que denomino aqui, para maior clareza, de *expográficas* (considerando a curadoria como uma espécie de coordenação geral) e premissas dos setores denominados educativos: a pedagogia fundamentada na percepção que dominou as práticas escolares a partir da segunda metade do século XIX, serviu como pano de fundo teórico para os museus modernistas (HOPPER-GREENHILL, 2000). Segundo Hopper-Greenhill, ainda que se fundamentasse nas possibilidades dos sentidos, e que se finalizava na interpretação do observador, os objetos expostos tinham um significado fixo atribuído pelo museu/coleção. Essa pedagogia dos museus terá, segundo a autora, seu apogeu no século XX e compreendia o visitante um deficiente de informações e reflexão, que deveria ser preenchido com informação qualificada. Dentro dessa concepção, o visitante é considerado “público em geral”, e esse parece ser um ponto sensível no trabalho educativo nos dias de hoje que busca uma reconceituação desses públicos. Uma outra observação de Hopper-Greenhill bastante precisa é a divisão binária que divide os espaços do museu em público e privado. Nesse último, ficariam os pesquisadores e produtores das informações. No primeiro, o público, uma massa, *em espaços restritos e controlados para consumo, visão e aprendizado*. Essa pedagogia autoritária, segundo a autora, perdura nas práticas curatoriais atuais.

São características dessa pedagogia modernista e ainda vigente: a utilização de discursos de objetividade e a consideração de uma forma universal de aprendizado que estava instaurado na organização espacial da mostra, graças à sua clareza; a criação de um observador-novato, guiado por um curador-especialista; a consideração de um público único, com valor de massa, sem designação de classe social. Para a autora, a arquitetura dessas exposições modernistas, afirmavam o formato expositivo de *palestra*. Em suas palavras, palestra sem palestrante, reforçando o aspecto objetivo e neutro do formato. (HOPPER-GREENHILL, 2000)

A partir dos anos 1960-70, o museu, em particular o europeu, passa a enfatizar suas características comunicacionais e se impõe como instituição educacional, gerando a diversificação de tipos de museus, com algumas



soluções inovadoras, no âmbito da chamada nova museologia; a valorização do *continente*, isto é das estruturas, dos edifícios, e não apenas do *conteúdo* (MENDES, 1999).

Por outro lado, na última década, a produção artística e curatorial vivencia o que se denominou *virada educacional*, na qual as práticas daquele campo foram incorporadas não apenas sob a forma de temática, mas como formato, modelos, processos, procedimentos (O'NEILL, 2010). Essa perspectiva pode ser detectada em trabalhos de vários artistas, mas principalmente em projetos curatoriais que tomam para si o protagonismo da aproximação com o visitante tanto por meio de obras escolhidas, como pelas plataformas discursivas extra exposição. Essa abordagem curatorial é possível de ser verificada a partir dos processos do capitalismo global dos anos 1980 nas grandes exposições periódicas, como exemplo: a Documenta 11 (2002), com curadoria de Okwui Enwezor e as cinco plataformas pulverizadas por diferentes continentes (uma delas a exposição); a Documenta 12 (2007), com curadoria de Roger M. Buergel, com projeto curatorial voltado para a participação do público articulado à um denso projeto de educativo, no qual uma das consultoras foi Carmen Mörsch. No Brasil, bons exemplos desse deslocamento estão presentes nos processos curatoriais das edições da Bienal de São Paulo: na já comentada 27<sup>a</sup>, “Como Viver Junto”, com curadoria de Lisette Lagnado, que inaugurou um denso programa de Seminários com o objetivo de proporcionar uma aproximação histórica e conceitual ao projeto curatorial; assim como na 31<sup>a</sup>, “Como (...) coisas que não existem”, na qual havia um ruído entre um projeto de educativo institucional em dissonância com as perspectivas curatoriais propostas pela equipe de curadores: Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Nuria Enguita e Oren Sagiv.

É necessário oferecer e refletir sobre essa coexistência dos dois modelos – o dos educativos propriamente, responsáveis pelo atendimento dos públicos, e o outro, que se apresenta em cada detalhe físico da instituição - que se encontram muitas vezes em conflito, já que são representativos de diferentes compreensões sobre a construção e circulação da informação e

conhecimento. A questão é: poderiam ambos se articular para proposições críticas sobre exposições em museus ou fora deles?

Nesse sentido, cabe recapitular características históricas que constituíram o museu de arte e suas premissas pedagógicas. Klonk aponta para uma definição de museu localizada em um território entre público e privado: a experiência naquele ambiente público se dá ao visitante de forma individualizada em relação ao apresentado, servindo portanto ao projeto macro de sociedade, política ou administrativamente. Serve portanto, segundo aquela autora, como *local privilegiado de constituição de uma história cultural da experiência* (KLONK, 2009). As elaborações de Klonk vão na direção do museu como um lugar de experiência, diversa e não só voltada para apreensão do que a instituição ou exposição pretende mostrar.

Outra característica dos museus, segundo Klonk, é a recorrência das narrativas que atribuem sua constituição como um espaço de ação feminina. Outros autores, de certa forma, elaboram discussões críticas sobre o tópico: Birkett fundamenta o museu americano em sua organização espacial como análoga ao espaço doméstico, de aconchego e conforto e Mörsch, estabelece uma conexão entre as ações educacionais de atendimento ao público e o universo feminino (BIRKETT, 2012; KLONK, 2009; MORSCH, 2016). Essa questão também aproxima museus e exposições do universo educacional, já que também ali, na tradicional educação formal, historicamente é verificada a presença das mulheres como professoras em sala de aula e a presença dos homens, nos cargos de dirigentes institucionais e políticos. A mesma Klonk aponta para dissonâncias dessa mesma narrativa, já que os museus e exposições modernas compreendem o a concepção do visitante, antes de tudo, um consumidor, portanto, a indicação de gênero, nessa perspectiva, seria desimportante.

Por fim, por meio dessas narrativas sobre o museus, exposições e educação, cabe observar o quanto o debate contemporâneo apresenta pautas modernistas e perguntar sobre quais as possibilidades de organizar as práticas artísticas, curatoriais e educacionais em horizontes críticos.

**Referências Bibliográficas**

- ANELLI, Renato. "Gosto Moderno: O Design da Exposição e a Exposição do Design" in ARQtexto 14, 92-109, 2009. Disponível em [http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_14/04\\_RA\\_gosto%20moderno\\_070210.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf)
- BENNETT Tony. The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London and New York: Routledge, 1995.
- BIRKETT Whitney. To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube. Theses Setton Hall University, 2012.
- HOFF, Mônica. A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadora: Mônica Zielinsky. Porto Alegre, 2014.
- HOPPER-GREENHILL, Eilean. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London: New York: Routledge, 2000.
- KLONK, Charlotte. Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven: Yale University Press, 2009.
- LAFUENTE, Pablo. "Introduction: From the Outside In – 'Magiciens de La Terre' and Two Histories of Exhibitions". In: Steeds, Lucy, et al. Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989. Londres: Afterall Books (Exhibition Histories), 2012.
- MENDES, José Amado. "O papel educativo dos museus: evolução histórica e tendências actuais" in Didaskalia. Lisboa. 29:1-2 (1999).
- MORSCH, Carmen. "Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação" in Periódico Permanente n. 6, fev, 2016.
- O'NEILL, Paul & WILSON, Mick. Curating and Educational Turn. Open Editions: London, 2010.
- TOUMAZIS, Yiannis. M6: The case of the Cancelled Biennial. Nicosia: Nicosia Municipal Arts Centre Associated with the Pierides Foundation and Frederick University, Cyprus, 2012.

**Mirtes Marins de Oliveira**

Doutora em Educação. Pesquisadora no PPGDesign da Universidade Anhembi Morumbi, organizou, com F. Cypriano, "Histórias das Exposições: Casos Exemplares" (EDUC, 2016). Curadora de "contra o estado das coisas – anos 70", na Galeria Jaqueline Martins (2014) e de "Arte para Todos! Liberação e Consumo" no Instituto Figueiredo Ferraz (2016). Uma das autoras do livro "Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998" (2015/Exhibition Histories/Afterall).