

## EXPOSIÇÕES MEMORIAIS E TIPOS EXPOGRÁFICOS

Elisa de Souza Martinez / Universidade de Brasília

### RESUMO

Existe um número cada vez mais crescente de exposições que homenageiam exposições. Eventos de diferentes de diferentes estruturas e configurações são realizados para reencenar um evento cujas qualidades paradigmáticas parecem ser relevantes na atualidade. Partimos da tipologia proposta por Reesa Greenberg em seu artigo *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*, para analisar três situações: a remontagem do design expográfico de Lina Bo Bardi em 2015, o “retorno” a *Magiciens de la terre* em 2014 e a memória de *Op Losse Schroeven* em 2011.

### PALAVRAS-CHAVE

exposições; expografia; memória.

### ABSTRACT

There is an ever increasing number of exhibitions honoring exhibitions. Different structures and different settings of events are held to re-enact an event whose paradigmatic qualities seem to be relevant today. We start from the typology proposed by Reesa Greenberg in her article *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*, to analyze three situations: the reassembling of the exhibition design by Lina Bo Bardi in 2015, the "return" to *Magiciens de la terre* in 2014 and the memory *Op Losse schroeven* in 2011.

### KEYWORDS

exhibitions; exhibition design; memory.

A presente comunicação é fragmento da análise de um gênero de exposições temporárias que têm se consolidado em instituições europeias para dar visibilidade a um modo de expor os dispositivos expográficos como elementos significantes no discurso museológico. Trata-se de uma modalidade, ou gênero, de evento que, em termos gerais, foi denominada por Reesa Greenberg por uma expressão que, neste texto, manteremos no original: *remembering exhibitions*. Traduzi-lo aqui exigiria resgatar os desdobramentos semânticos que abrangem a análise de um conjunto diversificado de eventos, o que não nos é possível contemplar com as limitações que o formato nos impõe. O termo original, cunhado por Greenberg para definir a situação de re-encenação analisada guarda, na língua inglesa, uma ambiguidade produtiva que por ora não será explorada. Nos restringiremos aos aspectos gerais que subjazem à identificação de exposições temporárias como herdeiras de eventos passados, o que, de certo modo, contradiz a promessa de novidade que os discursos institucionais reiteram.

Ao introduzir a questão, além de fundamentar a escolha do termo geral, Reesa Greenberg comenta o número crescente de exposições que lembram exposições do passado, às quais é atribuído um estatuto diferenciado: são exposições de referência. Comenta também o interesse crescente por “história das exposições, memória coletiva da exposição e intersecções de teoria e prática de exposição do passado com abordagens contemporâneas”. Nesse aspecto, ao relacionar a emergência de um novo gênero de exposições que presta homenagem a eventos do passado, Greenberg destaca um aspecto comum aos eventos que analisa: a “fascinação com a memória como uma modalidade de construção de identidades individuais ou coletivas”.

A análise de três tipos elementares de situações, ou *remembering exhibitions*, parte do princípio de que não são representações de marcos na evolução da história das exposições. Seus formatos atendem a diferentes necessidades de “ativar diferentes tipos de histórias”. Cada tipo analisado é caracterizado por uma estrutura: a réplica, o riff, e a reprise.

## **Réplica**

Este tipo de exposição é, segundo Greenberg, a mais comum. Entretanto, é necessário ressaltar as condições para que seja bem sucedida. Tratando-se de uma expo-

sição temporária realizada alguns anos ou décadas após a montagem original, o evento a ser replicado, é necessário dispor das obras que foram expostas. O uso de reproduções, estratégia adotada com certa frequência por inúmeros motivos, é um gesto de falsidade explícita. Ainda que seja justificado por uma necessidade didática, o falso não parece nem é verdadeiro, e isto compromete as mais nobres intenções institucionais. A reprodução não é capaz de replicar a aura que a réplica da exposição em si pretende restaurar.

Considerando que a exposição pode ser compreendida como um tipo de motiv<sup>1</sup> que ao ser reiterado preserva estrutura, coesão e significado, identificamos o que Greenberg identifica como um subtipo da exposição-réplica: uma *remembering exhibition* padrão<sup>2</sup> na qual “todos os elementos originais de uma exposição anterior são reagrupados no mesmo espaço, no mesmo arranjo de antes.” Sem proporcionar ao visitante o deslocamento ao tempo histórico de sua primeira montagem, a réplica se vê permeada de paratextos, documentação fotográfica, ensaios e artigos de jornal publicados em resposta à sua realização, bem como outros documentos extraídos de arquivos. Se para Greenberg a principal característica das exposições-réplica é a comemoração do aniversário do evento replicado ou homenagem em grande escala ao valor singular de um evento, o que vemos não é apenas isso. As funções das réplicas seriam, segundo a autora, “isolar um momento importante e sublinhar a singularidade de uma dada exposição.” A essas funções acrescentamos a que nos parece inserir a história das exposições no campo de estudo da curadoria: fornecer elementos para nos auxiliar a compreender a estrutura de um pensamento curatorial e de que estratégias este se utilizou para expressar-se em um dado contexto institucional.

Assim como obras de arte e artefatos que as compõem, exposições são estruturas discursivas produzidas por um sujeito, individual ou coletivo. De fato, a necessidade de incluir, na réplica, elementos que facilitem sua ancoragem no momento presente não é mais do que o resultado de uma antiga constatação: *mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*.<sup>3</sup> Se o público não será jamais o mesmo, como replicar a experiência passada sem parecer um cenário de festa retrô?

No Brasil, embora muitas exposições tenham sido consideradas emblemáticas, até hoje não houve instituições dispostas a replicá-las. Os motivos são diversos, e vão desde a dispersão de coleções até a ausência de continuidade institucional. Quando ocorrem, as homenagens se dão em pequena escala ou por meio da mostra de documentos de eventos ou de registros do processo de gestação de seus projetos. Assim tem sido feito no Solar do Ferrão, em Salvador, em que a documentação de eventos organizados por Lina Bo Bardi do final da década de 1950 ao final da década de 1960, bem como a expografia para a coleção de arte popular que pode ser vista pelo visitante, revivem o passado recente de conflitos ideológicos entre o fazer e exibir arte “de pobre”, denominação abominada pela arquiteta, e fazer e exibir “arte de museu”, segundo a visão dos órgãos oficiais de promoção de arte e cultura brasileiras no exterior. O que está em questão não é um modelo de exposição, ainda que a expografia do Solar do Ferrão apresente certa semelhança com a que foi elaborada por Bo Bardi para a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (Masp, 1969). O centro da homenagem é a autora de outro projeto museológico para a cidade de Salvador, o do Solar do Unhão, ou Museu de Arte Moderna da Bahia<sup>4</sup>: Lina Bo Bardi e seu olhar atento à simplicidade sofisticada da cultura do povo do nordeste brasileiro. É uma homenagem singela, que em nada se compara ao que tem sido feito em anos recentes para, em São Paulo, configurar as comemorações do centenário de seu nascimento.<sup>5</sup> Próximas ao tipo “réplica”, as exposições realizadas no Museu de Arte de São Paulo-Masp em 2015 sinalizam outras direções. Nessas, a réplica evoca uma época, um uso de materiais e modos de expor obras de arte. A primeira, *Arte no Brasil até 1900*, com curadoria de Tomás Toledo, ocupa o segundo subsolo do museu. A segunda, *Arte do Brasil no Século XX*, com curadoria de Adriano Pedrosa, Luiza Proença e Fernando Oliva, ocupa o primeiro andar do mesmo prédio. Em ambas, o que se expõe não são réplicas de exposições, mas sim de expografias, ou de “expografias históricas”.<sup>6</sup> A exposição-expografia *Arte do Brasil no século XX* é a reconstrução da expografia concebida por Bo Bardi para a primeira sede do Masp na Rua 7 de abril<sup>7</sup>. Para reiterar o caráter documental da expografia, são colocados ao lado de grande parte das obras diversos tipos de documentos que atestam uma história com o Masp: correspondência entre a instituição e o colecionador que a doou, exemplar de catálogo de exposição do artista no Masp em que se destaca uma reprodução da obra exibida, fotografia de evento em

que a obra tenha sido exposta, recorte de jornal com notícia sobre a obra, entre outros. Reforçando a função didática da réplica, os elementos que denominamos paratextuais na expografia, sendo esta uma mostra de obras de arte, são depositados em sacos plásticos transparentes, de tamanho aproximado A4, fixados aos painéis por *push-pins* de plástico branco. Esse modo de expor os documentos sem molduras ou outro tipo de dispositivo que possa fazê-lo parecer ter valor equivalente ao de uma obra de arte, faz esses elementos parecerem facilmente substituíveis, atualizáveis, diferentemente das obras de arte que mantêm seu estado perene, emoldurado, na coleção do museu. Sendo assim, qual é a homenagem? Qual é o papel de Lina Bo Bardi na história do Masp, considerando que este é uma instituição que apresenta um modo de ver a história da arte?

Diferentemente do que propõe a narrativa museológica do Solar do Ferrão em Salvador, que resgata a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* como marco no confronto entre valores elitistas e preconceituosos, por um lado, e valores populares e libertários, por outro, no Masp o papel da arquiteta é o de produzir uma ambientação “clean”.<sup>8</sup>

O sistema de painéis suspensos criados por Lina Bo Bardi produz uma sequência de subdivisões que nos parecem favorecer o constante reposicionamento de seus componentes. Na parte superior, um cabo de aço atravessa as argolas presas ao painel, sustentando-o à mesma altura dos demais. A estabilidade é dada por dois tubos finos que apoiam o painel no piso, sem qualquer outro elemento conector aparente. Tudo parece ter uma simplicidade quase improvisada, extremamente despojada, como se a relevância do design expográfico jamais se sobrepusesse à presença das obras. Talvez essa situação nos possa fazer retroceder a tempos áureos em que visitar um museu brasileiro e ver uma obra do famoso pintor Candido Portinari era uma experiência extraordinária, que não requeria grande quantidade de elementos cenográficos e decorativos para destacar o valor da obra ou fazer valer o ingresso pago.

Dos exemplos citados por Greenberg para descrever os modos de manifestação da réplica, aproximam-se os procedimentos adotados em *Arte do Brasil no Século XX* e *Art of this Century* (1942), galeria de Peggy Guggenheim em Nova York, cujo design de exposição realizado por Frederic Kiesler foi replicado no interior do evento

*Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler* (Los Angeles County Museum of Art, 1997). A semelhança entre ambas consiste no deslocamento temporal que proporcionam, que, em princípio, parece ser uma característica geral da réplica quando esta explicita sua qualidade memorial. Em *Arte do Brasil no Século XX*, estamos diante de uma montagem excessivamente despojada para os parâmetros atuais, que nos motiva a pensar em modos de apresentação e de espacialização de exposições no passado. Nas palavras de Greenberg, a reconstrução tridimensional da galeria pode ampliar a “possibilidade de experimentar o jogo entre a estética e o afeto de experiências de exposições anteriores, a aparência e a sensação de exposições passadas.” No que diferem, entretanto, é na delimitação do objeto replicado. Não se trata de reeditar uma exposição, mas sim a arquitetura. Neste sentido, e aí mais uma vez encontramos as características do tipo proposto por Greenberg, a arquitetura do primeiro andar, ao considerarmos sua inserção no Masp, é hipertextual.

### **Riff<sup>9</sup>**

O segundo tipo geral é denominado a partir de um tipo de relação intertextual, que pode também ser intratextual. Não se trata de replicar um evento do passado mas sim de apresentar situações simultâneas e variáveis para o desmembramento de sua compreensão. O evento original é considerado um tema e sua continuidade é marcada pela presença de motivos na variações que o sucedem, simultaneamente.

Em 2014, a Bibliothèque Kandinsky do Centre Pompidou realizou um conjunto de eventos comemorativos dos vinte e cinco anos da exposição *Magiciens de la terre*.<sup>10</sup> A exposição *Magiciens de la terre; retour sur une exposition légendaire*, foi um projeto de Sarkis, que dividiu a sala em quatro ambientes com múltiplas leituras e ocupações simultâneas. A primeira constatação a ser feita era a de que não se tratava de uma réplica de *Magiciens de la terre*. Todas as reproduções incluídas na montagem eram bidimensionais e a escala dos espaços ocupados era incomparável à dos que, em 1989, proporcionavam amplas e contemplativas visitas às áreas destinadas a cada artista.

Numa primeira leitura, tratava-se de uma colagem livre sobre as paredes da galeria. Fotografias das obras expostas em 1989 eram fixadas diretamente sobre as paredes, sem molduras. Intercalados, três vídeos de situações documentadas durante as expe-

dições dos curadores aos territórios exóticos que seriam incluídos na “primeira exposição de arte contemporânea internacional” faziam a conexão entre as imagens nas paredes e os documentos expostos em vitrines. Nestas, via-se o trabalho de campo dos curadores, os documentos de pré-produção da exposição: diários de viagem, levantamento bibliográfico sobre os artistas, correspondência, documentários e outros documentos relevantes para a composição de um espírito investigador que teria inspirado o trabalho da equipe e sua jornada de dois anos pelos quatro continentes.

Para ver os documentos nas vitrines, dispostas nos dois ambientes internos da galeria, olhávamos para baixo, como se escavássemos camadas de construção com o olhar. Outros elementos também faziam parte da instalação-memória. À esquerda da parede-divisória encontravam-se livros e catálogos que marcavam o *Zeitgeist* de *Magiciens de la terre*. A passagem da década de 1980 para a de 1990 testemunhou muitas transformações no modo de exibir o primitivo e o eurocêntrico, sobretudo após a queda do muro de Berlim, polaridades que *Magiciens* tentou subverter. Diferentemente dos documentos nas vitrines, os livros podiam ser manuseados pelos visitantes. À direita da parede-divisória, uma grande mesa-vitrine, ou vitrine-mesa, reunia grande número de documentos das expedições curatoriais. Foi ao redor desta mesma mesa que se reuniu de 1 a 10 de julho de 2014 o grupo de pesquisadores que trabalhou sobre os arquivos da exposição, as pesquisas relacionadas aos desdobramentos da “exposição lendária” e a participação de pesquisadores europeus de vários campos disciplinares para discutir as implicações sobre o tema da globalização nas políticas institucionais hoje. Sobre a parede, uma sequência de fotografias de montagem das obras na Grande Halle/La Villette enfatizavam a proposta processual, de realização das obras *in situ*, de *Magiciens* aos artistas convidados. Fora da galeria, dois espaços integravam a exposição. O primeiro era uma espécie de introdução, percebida pelo visitante ao adentrar o quarto andar do Centre Pompidou. Nesta encontravam-se expostos na parede recortes de jornal que contextualizavam o momento histórico, sócio-político, da inauguração da exposição, bem como o impacto de sua inauguração sob o olhar da imprensa. Aí também encontravam-se catálogos de exposições contemporâneas à *Magiciens de la terre*, expostos em vitrines. Na mesma direção, após a entrada da galeria, havia um espaço aberto com um monitor no qual o visitante podia ver as plantas de montagem da exposição original,

o esquema de distribuição das obras, vistas das galerias e imagens das obras montadas tanto no Musée national d'art moderne quanto na Grande Halle.

Além da exposição e do seminário organizado pela Bibliothèque Kandinsky, outros produtos também foram lançados: o catálogo da exposição de 2014 e um Colóquio, realizado em março desse mesmo ano. Em cada evento foi evitado o efeito réplica: embora o catálogo reproduzisse a marca do catálogo de 1989, o formato era diferente e o tamanho menor. Entretanto, como afirma Greenberg, “independentemente do grau de proximidade da fonte de inspiração, *riffs* envolvem reconhecer a importância de uma exposição ou do fenômeno da exposição e repensa-la em forma de exposição.” O que se vê é a construção de um dispositivo expográfico para, vinte e cinco anos mais tarde, atualizar a proposta de abordagem sincrônica e anacrônica da arte contemporânea pensando-o como uma espécie de réplica não do espaço xamânico idealizado por Jean-Hubert Martin, em que visitantes seriam mobilizados sensorialmente pela presença física das obras e dos artistas, mas sim como edição *pop* do Museu Imaginário de André Malraux, ou pela mediação técnica do processo fotográfico como sistema de modelização do mundo visível.

## Reprise

O terceiro tipo descrito por Reesa Greenberg está relacionado à pergunta “como essas *remembering exhibitions* lembram de si mesmas? A pergunta parte do princípio de que a lembrança, neste caso, passa a ter a forma de “estruturas de memórias tangíveis e tradicionais”. Para tal, a auto-referencialidade, ou a auto-promoção de referencialidade, tem adotado duas estratégias: a versão dos catálogos em língua inglesa e/ou online. Ambas visam ampliar a difusão do evento e, no caso de disponibilizar uma versão digital, desdobrar ilimitadamente seus efeitos. Ao menos este seria o mundo ideal para a história das exposições. Ao invés disso, as restrições impostas à disponibilização de imagens e documentos de e sobre exposições transformam os catálogos em únicos remanescentes da experiência expositiva.

No período que antecedeu o fechamento do Stedelijk Museum de Amsterdam, em 31 de outubro de 2011, para a conclusão de sua mais recente ampliação, a instituição decidiu fazer um resgate histórico de seu passado. Paralela à exposição *Cultured Na-*

ture – *Thematic Collection Presentation*, foram exibidos documentos mantidos pelo curador Wim Beeren que, em 1969, realizou a exposição *Op Losse Schroeven*. A importância de resgatar esse momento da história da instituição está em lembrar que o compromisso com o futuro, representado pela ousadia de agregar ao prédio do antigo Stedelijk um anexo de forma inteiramente estranha à sua aparência original, a acompanha há décadas. *Op Losse Schroeven* foi uma exposição tão ousada quanto *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, realizada por Harald Szeemann no Kunsthal de Berna, no mesmo ano. A exposição do arquivo destaca as coincidências entre o projeto de Beeren e Szeemann e revela que o primeiro, ao descobrir as semelhanças entre ambos, decide inaugurar sua exposição uma semana antes da de Szeemann e inclui o diário de bordo deste na edição de seu catálogo.

Enquanto a exposição esteve aberta ao público, uma versão digital do catálogo foi disponibilizada online, o que poderia ter sido preservado como meio de garantir a permanência do acesso à informação. A opção institucional, entretanto, foi destacar o papel que teve no passado como local de confluência para um projeto curatorial original e inovador. A montagem em 2011 exibia documentos extraídos do arquivo do museu e obras remontadas a partir das fotografias das montagens originais, na mesma instituição. Os textos de parede exaltavam os desdobramentos da curadoria em uma nova política de aquisição para o museu.

Vários fatores fazem com que a reprise parcimoniosa e oficial tenha substituído a réplica nesse caso. A mais óbvia consiste na impossibilidade de replicar trabalhos que, embora incluídos no catálogo, consistiram em instruções ou ideias que não foram realizadas. Para Beeren, as obras eram de dois tipos: cripto-estruturas, expostas no museu (entre as quais estavam também incluídas as performances realizadas), e situações, ou intervenções fora do museu. Por esta razão, as fotografias das montagens da exposição original incluídas na homenagem pareciam tão relevantes quanto a reimpressão do catálogo.

O que se perde, portanto, na homenagem, é a ideia. Em um dos textos que descreve a gênese da exposição, e como Wim Beeren percebeu ao final da década de 1960 que “a unidade da obra de arte havia se rompido” e se tornou fascinado pelo

“papel de materiais novos, não-tradicionais, como luz, gás e ar” o que se via em 2011 era materialidade sólida, perene, ou com forte tendência a sê-lo.

Na reprise, a impossibilidade evidente de recompor a totalidade produz curiosidade e melancolia. Se, por um lado, os fragmentos, documentos que ajudam a compor um pensamento curatorial, motivam a investigação que está na base da história das exposições, por outro lado sabemos que, tratando-se de um evento remanescente, terá sempre a marca do tempo.

---

## Notas

<sup>1</sup> Referimo-nos aqui ao conceito de motivo como nível estrutural autônomo, paralelo às estruturas do discursos curatorial e/ou museológico. (GREIMAS e COURTÈS, 2013: 323).

<sup>2</sup> A tradução aqui é, de fato, uma traição. No texto, Greenberg utiliza a expressão *repeat remembering exhibition*. Neste caso, *repeat* é um termo extraído do design textil, utilizado para designar uma unidade de desenho a ser repetida em várias direções, indefinidamente, com a finalidade de compor a padronagem desejada. É concebida para ser repetida, embora possa compor um conjunto emoldurado por uma barra em outro padrão, como um tapete.

<sup>3</sup> *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* é o título de um poema de Luís Vaz de Camões.

<sup>4</sup> O Museu de Arte Moderna da Bahia começou a funcionar provisoriamente em 6 de janeiro de 1960, com sede provisória no foyer do Teatro Castro Alves. Após a restauração do Solar do Unhão, de acordo com o projeto de Lina Bo Bardi, o Museu passou a ter aí sua sede definitiva a partir de 1963. Para uma história da instituição, consultar: <http://mambahia.com/o-museu/>.

<sup>5</sup> Entre os eventos, destacam-se: *A arquitetura política de Lina Bo Bardi*, curadoria de André Vainer e Marcelo Ferraz, Sesc Pompéia, 2014; e *Lina em casa: percursos*, curadoria de Renato Anelli e Anna Carboncini, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Casa de Vidro, 2015.

<sup>6</sup> MOLINA, Camila. Histórias contraditórias. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, C1, 22/05/2015.

<sup>7</sup> O Masp funcionou nesta sede desde sua abertura, em 1947, até a inauguração do prédio projetado por Lina Bo Bardi na Avenida Paulista, em 1968. Para mais informações, consultar: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_de\\_Arte\\_de\\_São\\_Paulo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_de_São_Paulo).

<sup>8</sup> No comentário de uma visitante, registrado na matéria publicada no Estado de São Paulo (ver nota 6) encontramos a seguinte expressão: “(o) museu é clean e assim você pode prestar atenção nas obras”. De fato, esta era a intenção da arquiteta ao conceber uma expografia sem elementos decorativos, mas nem por isso isenta de conteúdo ou neutra.

<sup>9</sup> Neste caso, também manteremos o termo original em inglês, *riff*, pelas mesmas razões expostas inicialmente.

<sup>10</sup> Exposição realizada de 18 de maio a 14 de agosto de 1989, no Musée national d’art modern/Centre Georges Pompidou e na Grande Halle/ La Villette, em Paris, com curadoria geral de Jean-Hubert Martin.

## Referências

GREENBERG, Reesa. ‘Remembering Exhibitions’: From Point to Line to Web. *Tate Papers – Tate’s Online Research Journal*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7264>. Landmark Exhibitions Issue.

---

CALABRESE, Omar. Os embaixadores de Holbein. In: *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.

GENETTE, Gerard. *Paratexts – Thresholds of Interpretation*. New York: University of Cambridge Press, 1997.

**Elisa de Souza Martinez**

Professora Associada e Coordenadora de Fomento às Artes da Casa da Cultura da América Latina, da Universidade de Brasília. Pós-doutora pela Amsterdam School for Cultural Analysis, Universiteit van Amsterdam, Holanda. Doutora em Intersemiose na Literatura e nas Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Master in Fine Arts, Pratt Institute, Nova York, USA. Pesquisadora do CNPq.