Design
Arts
Médias

Exposições como forma de relação entre arte, curadoria e design

Renata Perim

2020-12-08

Doutora em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro –ESDI/UERJ. Professora de design gráfico em instituições do ensino superior.

Resumo
Propomo-nos neste artigo analisar o contato do espectador com a obra de arte para refletir sobre as atividades postas em prática nesse processo e as derivações possíveis no campo específico do design, quando se trata de ensejar novos olhares para a exposição de arte. O caminho aqui proposto para tal reflexão perpassará questões tanto do espectador como do espaço que os trabalhos ocupam. Esperamos assim indicar como a interdisciplinaridade é fundamental para que o trabalho artístico e seu significado prevaleçam na exposição.

Résumé
Dans cet article, nous proposons d'analyser le contact du spectateur avec l'œuvre d'art pour réfléchir sur les activités mises en pratique dans ce processus et les dérivations possibles dans le domaine spécifique du design, lorsqu'il s'agit de donner de nouvelles perspectives à l'exposition d'art. Le chemin proposé ici pour une telle réflexion passera par des enjeux concerant à la fois du spectateur et de l'espace qu'occupent les œuvres. Nous espérons ainsi indiquer *sous quels aspects* l'interdisciplinarité est fondamentale pour que le travail artistique et sa signification *puissent prévaloir* dans l'exposition.

Abstract
In this article, we propose to analyze the viewer's contact with the work of art to reflect on the activities put into practice in this process and the bifurcations that may occur in the specific field of design when it comes to enabling new views for an art exhibition. The way we propose to reflect on this aspect will address issues both of the spectator and of the space that the works occupy. We thus hope to indicate how interdisciplinarity is fundamental for artistic work and its meaning to prevail in an exhibition.

Introdução

O contato do espectador com a obra de arte, há muito tempo, é mediado por diversos dispositivos que permitem tocar, aproximar, afastar, rodar, olhar, percorrer e desvendar o trabalho artístico. Frederick Kiesler, El Lissitzky e Herbert Bayer criaram algumas dessas possibilidades em meados do século XX. Se o próprio museu reduziu a distância entre espectador e obra – retirando da arte o ritual ou a magia e oferecendo a possibilidade de exposição[1] –, pode-se pensar que, com o design de exposição, que se propõe servir o objeto de arte, essa distância deixou de ser uma questão, restando apenas melhorar a qualidade de sua mediação.

Propomos neste artigo analisar os dispositivos atuais de mediação entre o espectador e a arte para refletir sobre o papel do design e da curadoria nesse processo e as derivações possíveis no campo específico do design quando se trata de possibilitar novos olhares para a exposição de arte. As questões, *a priori*, seriam : os projetos de design de exposição podem reduzir o significado da obra de arte ? Até que ponto alguns *displays* não indicariam, em si mesmos, valores únicos, criativos e autorais sobreponíveis ao trabalho do artista ? Essas perguntas já acionaram a reflexão sobre o trabalho do curador que já se utilizou das propostas artísticas para enriquecer o tema das exposições. Nosso foco aqui é destacar alguns projetos expositivos que, ao dialogar com o significado da obra, propõem uma relação entre espaço, obra e espectador.

O caminho que propomos para refletir sobre esse aspecto perpassa três pontos de análise : as possibilidades de interpretação do espectador diante do trabalho artístico; a espacialização das obras; e o posicionamento de algumas instituições culturais diante de novas formas de criar exposições. Essas análises serão baseadas em autores como Didi-Huberman quanto ao “estar diante de uma imagem”, especialmente sua referência ao anacronismo como possibilidade de ver nas imagens algo que a história da arte, sob a perspectiva convencional, não permite. Sobre a

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

ênfase no sentido espacial dada ao espectador, não só por meio dos trabalhos, mas, sobretudo, por meio das estruturas arquitetônicas dos museus, recorre-se aqui a Hal Foster e Rosalind Krauss para ajudarem a pensar no diálogo possível entre os projetos de design de exposição e o público.

E se o museu é o lugar da interlocução entre arte, design e curadoria, será fundamental examinar o modo como algumas instituições compreendem o momento presente e como expressam seu engajamento histórico e político por meio das exposições. Propomos destacar duas mostras recentes, levadas a efeito em meios distintos – o espaço expositivo do Instituto Moreira Sales (IMS), no Rio de Janeiro, e a plataforma *on-line* dessa mesma instituição. Nessas exposições analisaremos os projetos de design, a curadoria e o trabalho do artista, buscando explicitar a interdisciplinaridade entres essas atividades e o contato com o público. Entendemos que há caminhos ainda não percorridos pelo design no que se refere às formas de exposição de trabalhos de arte e, nesse sentido, será importante ressaltar algumas possibilidades justamente na inter-relação entre arte e design.

1. As possibilidades de interpretação do espectador diante do trabalho artístico

Estar diante de imagens é estar diante do tempo. Esse é um conceito elaborado por Didi-Huberman, que faz uso do termo anacronismo para refletir sobre o modo pelo qual os trabalhos de arte podem ser apresentados ao público. De acordo com o autor, uma imagem (obra de arte) colocada diante de nós permite pensar outras de tempos distintos, « em cada trabalho todos os tempos se encontram, colidem ou se baseiam plasticamente um no outro, bifurcam-se, ou até se entrelaçam um com o outro ». Essa reflexão do autor se baseia na sua observação de um afresco de Fra Angelico posicionado sob um painel com respingos de tinta feito pelo mesmo artista, que lhe trouxe à memória o trabalho de Jackson Pollock[2]. O anacronismo, segundo o historiador, permite imaginar, fazer associações e até mesmo manipular o tempo.

O conceito de anacronismo no campo das exposições faz parte dos estudos da arte contemporânea que teóricos como Terry Smith e Claire Bishop desenvolvem justamente para se distanciar de algumas concepções do modernismo – geralmente caracterizado pelo abandono da tradição e forte tendência ao novo. Empregar o conceito de anacronismo para pensar exposições seria uma forma de reconhecer que objetos artísticos têm a potência de ampliar o entendimento de períodos e culturas diferentes.

A curadora Mieke Bal[3], seguindo essa linha de pensamento, apresenta o termo de forma similar : « um fortalecimento do anacronismo nos aproxima de obras de arte mais antigas, não como uma herança do passado, mas como parceiros em uma discussão sobre o que importa na cultura contemporânea[4] ». Analisando exposições de arte, a autora relata que as relações possíveis com o passado e o presente *dependem das condições oferecidas ao espectador na exposição*. De acordo com Bal, a relação só pode ocorrer se o presente for endossado como tempo de visualização pra o espectador. Entende-se que esse tempo de visualização pode ser estimulado por meio da cenografia e da expografia, dotando o visitante de condições de estabelecer relações, comparar, examinar, contemplar.

A circulação do público em museus e as formas de visualização da arte, como mencionado no início deste artigo, sempre foram questões fundamentais para o curador e para o designer de exposições. Se nos lembrarmos do texto seminal de Herbert Bayer[5], em que são abordadas formas de se pensar o espaço expositivo, veremos que alguns desses fundamentos se tornaram as premissas na organização de exposições. Cabe pontuar aqui o que Bayer apontava como os princípios do design de exposições : expositores, comunicação visual, campo de visão do espectador, sequência e direção de circulação, e iluminação. Para Bayer, os meios físicos pelos quais o conteúdo da exposição é levado ao conhecimento do visitante não deveriam ser dominadores, mas servir da melhor maneira possível à exibição. Outro valor que o designer perseguia era a retirada do espectador de uma atitude limitada diante dos trabalhos de arte – a

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

forma linear da direita para a esquerda, mantendo o mesmo ponto de vista durante toda a exposição. A criação da estrutura conhecida como Campo de Visão buscava exatamente retirar o espectador da passividade, criando ângulos de visão – superior e inferior – para os trabalhos em exposição. Tratava-se de painéis fotográficos posicionados com uma leve inclinação acima, abaixo ao centro do nível de visão do espectador.

Na História das Exposições[6] entende-se que artistas, curadores, designers e arquitetos se empenharam em criar dinâmicas para o espectador. Contemporânea da criação do Campo de Visão de Bayer, a emblemática exposição de Marcel Duchamp exibe quadros de artistas surrealistas posicionados por trás de uma teia de fios, bloqueando parcialmente a visão dos espectadores. O artista buscou assim criar uma forma de « visão corpórea » ao fazer o espectador movimentar o corpo no espaço expositivo.

Em 1927, Alexander Dorner, ao convidar El Lissitzky para projetar uma sala que serviria à apresentação de trabalhos de arte abstrata, também estava preocupado em explorar as possibilidades de visão do espectador. Lissitzky projetou a sala abstrata no Landesmuseum de Hannover com o propósito de instigar a participação do público. Nesse projeto o visitante poderia deslizar os quadros de um lado para outro, além de poder vê-los contra fundos de cores diferentes. Outro sistema de exibição de trabalhos artísticos criado nesse período é o sistema conhecido como L e T, de Frederick Kiesler. Consiste em um aparato feito com ripas de madeira formando um painel no qual os quadros poderiam ser posicionados de forma horizontal e vertical, e na altura que o observador desejasse. Por meio de seus relatos o designer sempre afirmou que o objetivo maior de seus projetos sempre fora servir aos trabalhos de arte, embora caiba mencionar que esse expositor consiste em uma informação visual no espaço de exposição já que as obras poderiam ocupar o centro das salas.

Compreende-se que a ideia por trás de tantos aparatos expositivos e a criação da mediação no espaço de exposição era retirar do olhar o sentido único de contemplação da arte. Como afirma Jonathan Crary, com relação às percepções do espectador, aparatos de visualização do século XIX já indicavam a relação de ver com tocar, sentir e ouvir ; ou seja, há tempos busca-se o espectador definido em termos dispostos além do sentido único da visão.

2. A espacialização dos trabalhos de arte

O modo de organizar os trabalhos de arte no espaço expositivo seguiu, durante certo tempo, a determinação do observador passivo – entendido aqui como aquele que circula em uma exposição cujas obras estariam organizadas de modo cronológico e linear, sob paredes brancas com iluminação artificial. Nesse espaço, também conhecido como cubo branco, a pintura se apresenta somente para o olho do espectador[7], portanto não se exploram outros movimentos do visitante, ao contrário das propostas citadas anteriormente.

A ativação do espectador é uma premissa nas exposições de arte contemporânea, principalmente a partir de meados do século XX. Pautados por uma arte que cada vez mais busca a participação do público para se efetivar completamente, alguns curadores, ao pensar nos temas de cada exposição, também exploravam a participação do público nos projetos. Tal movimento se fortalece com a criação de centros culturais que encontram na arquitetura uma forma de promover exposições com foco no entretenimento.

Historicamente, como se observa, a atividade curatorial seguiu um caminho mais autoral do que aquele posto a serviço dos trabalhos de arte. Projetos expositivos como os de Harald Szeemann (para a emblemática exposição *When Attitudes Become Forms,* de 1969) atestam um modelo de exposição no qual o papel do curador se sobressai ao do artista. Entre críticas positivas e negativas aos projetos de curadores independentes, cabe um recorte à noção de autoria que emerge no contexto desses projetos. Ao se empenharem na concepção da exposição a partir de determinado tema, os curadores podem dispor trabalhos de artistas em função da proposta. O exercício inverso – pensar a exposição a partir dos trabalhos – pode ficar obscurecido diante das

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

técnicas de exposição hoje tão exploradas. Estamos falando de cenografia, iluminação, comunicação visual e sinalização, capazes de consolidar um projeto autoral não só da curadoria, mas também da arquitetura e do design da exposição.

Para Rosalind Krauss, essa ênfase na espacialização da arte e na forma como o espectador percebe o espaço ao redor faz com que a dinâmica da exposição situe o museu mais como local de entretenimento do que como espaço voltado à arte e seus significados intrínsecos. Hal Foster aponta alguns indícios de como a espacialização da obra de arte vem transformando museus e galerias, tanto na arquitetura quanto no programa[8]. Foster indica uma série de fatores, tais como fábricas desativadas que se transformaram em galerias de arte, museus que se vincularam ao fortalecimento do turismo e a própria arquitetura, que acaba competindo com o trabalho artístico, por configurar um espaço da arte remodelado diferente da galeria moderna. De acordo com Foster, esses fatores sugerem que o programa geral por trás dessa arquitetura espetacular está muito mais voltado ao entretenimento que à contemplação estética ou ao entendimento histórico, corroborando a afirmação de Krauss.

Contudo, exemplos de curadoria põem em prática a interdisciplinaridade requerida pelas exposições atuais, quando as atividades expositivas são praticadas em função do significado da mostra e dos trabalhos em exibição. Para entender como algumas exposições dão sentido também aos modos de expor, importa demarcar o que entendemos por expositores (ou *displays*). Destacamos o conceito elaborado por Martin Beck[9], que entende o *display* como « um método usado para gerar formas dentro de uma exposição ». De acordo com Beck, o *display* de exposição pode ser pensado não apenas como suporte expositivo de apresentação do trabalho, mas como uma ferramenta das interpretações do espectador. A seguir apresentamos duas exposições cujo modo de expor pode operar em função do significado do trabalho do artista e, ao mesmo tempo, marcar presença no espaço expositivo transmitindo também uma mensagem.

3. As instituições e as novas formas de criar exposições

As exposições, em seu espaço físico e também no ambiente digital sobre o qual refletimos aqui, permitem ver o trabalho de arte por meio do projeto da curadoria e do design. Muito embora essas duas atividades sejam complementares, muitas vezes não percebemos o papel de cada uma no espaço expositivo – físico ou digital. Não propomos distinguir ou formar categorias, ao contrário, entendemos que essa interdisciplinaridade é importante e bem-vinda, porque a elucidação do processo de desenvolvimento de determinada atividade é relevante ao trazer à luz as linhas de força presentes na exposição.

3.1 Exposição como ambiente físico da instituição

A instalação *A Máscara, o Gesto, o Papel* (2017 – Figura 47), da artista Sofia Borges, foi montada no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro como parte da exposição *Corpo a Corpo : a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. A exposição busca refletir sobre os cruzamentos entre realidade e simulacro, rigor e improviso a partir de sete trabalhos de artistas e coletivos. A instalação de Sofia Borges foi um desses trabalhos em parceria com o curador. As fotografias da artista são resultado de uma viagem à Brasília, em 2017, para registro das atividades do Congresso Nacional. As fotografias resultantes mostram detalhes de mãos e bocas dos parlamentares.

No espaço da mostra podíamos ver painéis de duas faces : de um lado, a reprodução fotográfica de pinturas a óleo com recorte nas bocas daqueles que foram presidentes da casa; e do outro, gestos captados de fotos que registram cenas de sessões legislativas (Figura1)[10].

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73



Figura 1 : Vista da instalação *A Máscara, o Gesto, o Papel* (2017), de Sofia Borges no IMS-RJ. FONTE : arquivo pessoal.

A ampliação fotográfica das bocas explicita as expressões irônicas dos fotografados, segundo Thiago Nogueira[11], curador da mostra : «são órgãos vorazes da retórica artificial e inflamada da política preenchida com programas de governo e promessas não raro impossíveis ». Destaca-se, na instalação, o modo como o trabalho da artista está exposto : os quadros são sustentados por uma única corda que os percorre e suspende todos juntos num sistema de pesos e contrapesos. Essa ordem formal remete também ao jogo político no âmbito do qual os interesses estão todos ligados e dependentes, em que « realidade e política se fundem no teatro de imagens e símbolos – palco da tragédia e da pantomima[12] ». Pode-se também inferir que a linha que suporta os quadros forma uma espécie de *grid* suspenso com a dupla função de sustentação e apelo formal no espaço da instalação. Esse suporte expositivo configura-se como ferramenta discursiva do contexto histórico atual : ao representar visualmente a dependência dos quadros, a linha sugere também fragilidade e tensão – se um dos quadros cair, todos caem.

Encontra-se aqui a prática de um design de exposição contemporâneo que medeia arte e público a partir do significado semântico da obra. Indo além da função de expor, o design aqui, tão intrínseco à obra, suscita a pergunta : de quem foi a ideia de suspender os painéis – do artista, do curador ou do designer? Essa indagação, feita ao departamento educativo do IMS, por ocasião de uma vista guiada, foi assim respondida : uma proposta da qual toda a equipe de curadoria e expografia participou.

Obras apartadas das paredes foi uma solução posta em prática por designers como alternativa a uma arquitetura irregular ou não propícia à colocação de quadros. Por meio da elaboração de expositores os trabalhos de artistas ocuparam o centro das salas de exposição[13]. As limitações de alguns museus, principalmente da primeira metade do século XX, acabaram deflagrando soluções inovadoras em design de exposição. No caso da instalação de Sofia Borges, as cordas que

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

suspendem os quadros, além da relação com o significado para a obra, permitem a adaptação em diferentes galerias.

Não perceber o projeto de design na instalação ou supor que ele poderia fazer parte da obra implica pensar o design mais focado nas relações internas, por meio da experiência do indivíduo, e menos em seus aspectos formais. Não evidenciar a atuação do designer ou do curador é quase sempre benéfico à exposição, e quando isso ocorre o que se destaca é o trabalho do artista e seu significado.

4. Exposição no ambiente *on-line*

O entrelaçamento das práticas museais tende a ficar ainda mais difuso quando as obras demandam outro tipo de mediação para serem vistas. No ambiente digital da internet, espaço que vem se constituindo como parte das exposições, os papéis desempenhados por curador, artista e designer se misturam para fazer chegar ao público a experiência antes vivida fisicamente nas galerias e museus.

O IMS, um mês após o início oficial da quarentena (período que se estende até o fechamento deste artigo), decidiu lançar um programa de incentivo à criação artística concebido para vigorar durante o período ainda imprevisível da quarentena no Brasil. Intitulado *IMS Programa Convida*, o projeto reúne artistas e coletivos para produzir novas obras em formato virtual que estarão disponíveis no *site* da instituição. Os trabalhos foram pensados para serem exibidos *on-line*, atendendo o convite da instituição que deu aos artistas uma única orientação : manter os protocolos de segurança da Organização Mundial da Saúde – OMS e, portanto, não produzir trabalhos que provocassem aglomerações ou outra dinâmica perigosa à saúde dos participantes.

De aparência simples, o *site* dispõe os trabalhos dos artistas convidados em um mosaico organizado em ordem alfabética e não faz uso de efeitos visuais para a emulação da experiência de visita ao museu. São imagens estáticas postas lado a lado e com o nome do artista ou coletivo. Ao clicar nas imagens o público acessa o trabalho específico (vídeo, imagens fotográficas, ilustrações e imagens gráficas estáticas). Trata-se de um *layout* de rápido entendimento, pois as ações propostas se resumem em clicar e ver (Figura 2)[14].



Figura 2 – *Print screen* da tela IMS Programa Convida.

Essa organização simplificada contribui para que as obras sejam acessadas sem muita variação,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

embora a variabilidade seja uma característica da própria internet, como indica Michael Connor[15] : « As exposições online não acontecem em um espaço unificado e coerente. Por exemplo, cada usuário tem uma tela de tamanhos diferentes, portanto, o espaço literal da tela em que a exposição é acessada é altamente variável ». A variabilidade está presente em todo conteúdo que circula nas redes de computadores e deve ser considerada por todos os envolvidos em projetos que pretendem fazer parte desse contexto. A página do IMS Programa Convida parece atender a essas demandas das redes quando se percebe que o site pode ser acessado por computador e *smartphone* sem alterações nos trabalhos.

Sabemos que já há algum tempo o ambiente *on-line* é familiar para muitas pessoas quando percebemos o compartilhamento de imagens feitas dentro dos museus pelas redes sociais. Portanto, podemos afirmar que parte do público de museu já está engajada na visualização do discurso *on-line*. Por outro lado, em nível institucional, em geral as ações *on-line* são criadas em separado da curadoria, pelo departamento de comunicação, que muitas vezes tem objetivos distintos e mais ligados ao mercado. Essa separação não beneficia a instituição interessada em criar exposições pautadas pelo trabalho do artista.

Outras abordagens têm sido exploradas por museus e galerias mundo afora. Alguns curadores e artistas já entenderam a dinâmica das redes virtuais e seus trabalhos assim orientados dialogam com as novas mediações que surgem nesse processo. Tais profissionais parecem se alinhar com a reflexão de Boris Groys sobre as exposições *on-line*, sugerindo que acessar o trabalho de um artista de modo *on-line* é sempre « performático », pois esse trabalho se faz acompanhar de um aparato técnico. Ou seja, a imagem digital, para ser vista, não deve ser meramente exibida, mas encenada, porque envolve escolhas da curadoria, do artista e do espectador[16].

É interessante notar que quem responde pelo IMS nos canais de comunicação divulgadores desse programa *on-line* é João Fernandes, nomeado *Diretor Criativo* da instituição desde 2019. Não mencionam o papel específico da curadoria, tampouco citam os designers ou programadores responsáveis pela concepção da página no *site* da instituição. Talvez isso indique a própria coesão das atividades, uma vez que, ao entrar no *site*, percebem-se facilmente elementos de exposições de arte, como o título, o tema, a proposta levada aos artistas, seus nomes, a forma como estão organizados e o próprio acesso aos projetos; ou seja, indica-se ali o trabalho dos organizadores de exposições, entendendo-se esse processo como se entende a definição de exposição : imposição de ordem sobre os objetos, trazidos para um espaço particular em um conjunto específico de relações determinadas. Connor, refletindo sobre exposições tanto em locais físicos quanto *on-line*, afirma : « as exposições como um todo são processos sociais e as exposições online são processos sociais que ocorrem por meio de redes de computadores ». Eis aqui o que pode ser uma premissa a ser compreendida por curadores, designers, programadores e artistas quando o objetivo é realizar uma exposição *on-line*. Observando as particularidades que o ambiente digital oferece parece ser fundamental compreender como se dão duas ações principais : como as obras aparecem para o espectador e como estes as acessam. Consideramos que as relações sociais mediadas por telas ainda podem ser mais bem compreendidas e exploradas por curadores e designers a fim de não fazer com que a obra e seu significado fiquem ofuscados por meio de seus modos de exibição.

O objetivo ao mostrar esse projeto *on-line* do IMS é chamar a atenção para uma forma de trabalho mais colaborativa e simultânea entre os atores envolvidos na exposição. Esse trabalho geralmente quebra a ideia de autoria nos espaços expositivos e vai ao encontro de profissionais que nunca atuaram em museus ou galerias de arte, como os programadores e web designers. Podemos inferir que tais projetos de exposições, na dinâmica de seu processo de criação, produzem experiências ao relacionarem arte e público por meios digitais.

5. Atividades em conjunto

Mais que perceber uma tendência que poria em jogo a visita à exposição tradicional no museu, queremos destacar neste artigo que só a interdisciplinaridade entre artistas, curadores e designers

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

promove as possibilidades de relações entre arte e público. O que se nota aqui, com as exposições mencionadas é que as questões autorais, antes tão almejadas por curadores e artistas, se convergem de tal modo que parece estranho tentar distinguir as atividades. Contudo, percebemos que a presença do designer como parte da equipe de produção de uma instituição cultural vem ampliando modos de ver do espectador criando significados no espaço expositivo.

Sugerimos que a realização de exposições no ambiente digital da internet provoca a fusão de atividades como a curadoria, design de exposição (ou expografia), arquitetura, entre outras. A antiga rivalidade entre artistas e curadores, muitas vezes prevista, e contada nos estudos de Histórias das Exposições, parece estar permeada por outros aspectos. O sentido de "autoria múltipla" em uma exposição indicado por Boris Groys pode ser entendido por meio de um breve retorno aos espaços de exposição de meados dos anos 1960. Nesse período, a produção artística provoca mudanças no espaço expositivo – evocamos aqui artistas que usam o espaço da galeria como parte do trabalho, ou seja, a arte minimalista, arte de instalação, as performances, em sentido geral a arte *in situ*. Esse tipo de produção artística coloca em xeque o trabalho do curador, pelo menos no que diz respeito à construção do espaço que estaria agora delegada ao artista.

A provocação com o espaço de exposição fez parte do trabalho de vários artistas, Hélio Oiticica, para citar um artista radical, estabeleceu uma relação de confronto com o museu e com os formatos tradicionais de exposição. Seu trabalho se pautava na relação entre espaço, obra e espectador. Em uma atitude que muito se assemelha à de El Lissitzky, Oiticica propõe um espaço que subtrai o espectador a uma atitude passiva e o instiga a tocar, andar, levantar e abaixar, criando uma « situação-espaço-performance ». Até hoje expor trabalhos como *Tropicália,* de 1967, e *Cosmococas*, de 1973, é um desafio para curadores que pretendem dar sentido ao espaço, e ao espectador que percorre esse espaço, como pensado originalmente pelo artista. Cosmococas, por exemplo, são ambientes pensados com projeções de vídeos nas paredes e proporcionam ao espectador modos diferentes de participação: deitado em redes ou colchões, lixando unhas ou nadando em uma piscina. A proposta é fazer com que a obra aconteça a partir das ações dos visitantes. Com Oiticica, marcamos outro traço muito particular da arte contemporânea, além da consideração do espaço de exposição, a saber : o valor conferido ao processo de constituição da obra e não a obra em si.

Alguns curadores entenderam os artistas que buscaram no espaço expositivo seu próprio meio de expressão. Walter Zanini, historiador e crítico de arte, foi curador do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre os anos de 1963 e 1978, defendia « um museu que se organiza tendo em vista a participação ativa no ato criador ». Um exemplo da gestão de Zanini que demonstrava sua afeição pela arte experimental voltada para o seu processo é a exposição Jovem Arte Contemporânea, de 1972. Nessa exposição os espaços separados para as proposições artísticas também eram heterogêneos, de acordo com o curador, os espaços foram assim descritos : « espaços quadrados, circulares, curvos, ao lado de colunas, com o pé-direito alto ou contornando a fachada de grandes janelas ». Zanini deixava em aberto a organização desses espaços fazendo com que cada artista pudesse fazer sua própria curadoria.

O que propomos ao mencionar produções artísticas que tinham no espaço expositivo a produção de sentido é que hoje talvez seja necessário para curadores, designers e programadores visuais direcionar o olhar para as práticas artísticas que assumem os meios digitais e da internet como parte de sua criação. Nesse sentido, pode ser de grande ajuda acessar os trabalhos dispostos no IMS Programa Convida. Entre arquivos de textos, imagens, vídeos e áudios, propostas como as das artistas Aleta Valente e Giselle Beiguelman dialogam com os aparatos técnicos digitais, seja usando a dinâmica das redes sociais ou explicitando os termos de um vocabulário expressivo que emerge no contexto atual. Esses trabalhos, pelos significados que transmitem e pela forma como são apresentados, indicam caminhos para pensar os formatos de exposição e as relações possíveis com o espectador.

Usando um formato de vídeo com imagens 3D Aleta Valente apresenta uma rua de Bangu, bairro do Rio de Janeiro, onde a artista viveu. Trata-se de uma apresentação que foi feita ao vivo em uma rede social da qual fez parte também os comentários das pessoas que assistiam ao vídeo, a

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

artista nos conduz por essa rua com uma narrativa em *off* contando episódios de sua vida passados ali. Giselle Beiguelman usa a lógica de um *website* para a apresentação de uma espécie de diagrama (ou mapa) feito com palavras-chave. Neste projeto « foram reunidas as palavras mais marcantes da experiência cultural do coronavírus, mensuradas pelo índice de tendências de buscas do Google ». Ao clicar nas palavras o espectador é levado às suas definições[17].

Os exemplos do IMS – na internet com o Programa Convida e na galeria do Rio de Janeiro com a exposição Corpo a Corpo – explicitam os significados das produções artísticas, percebemos ali que o trabalho da curadoria foi similar ao de Zanini ao promover, junto com os artistas, o sentido do espaço expositivo tendo como base os significados das obras. O que parece estar implícito é o entrelaçamento das atividades curatoriais e de design (que pode abarcar design de interação, web design e programação) para a apresentação das produções artísticas.

Portanto, respondendo à pergunta inicial deste artigo, o projeto de design de exposição, quando em conjunto com a curadoria, não reduz o significado da arte; as correlações entre arte, curadoria e design tendem a explicitar o significado da obra. Se pensarmos nas atividades ligadas à exposição como « unidades estéticas », podemos entender que « quanto mais “confusas” elas são – quanto mais unidade-na-variedade elas produzem – mais claras, perfeitas, determinadas elas se tornam ». Um pressuposto filosófico que tomamos de empréstimo de Terry Eagleton.

Percebe-se que, durante certo tempo, os projetos de design de exposições e as propostas curatoriais estiveram mais explícitos, respondendo às necessidades da época – dando a entender que *conceber uma exposição é uma prática cultural variável e dependente do contexto em que está inserida*. Buscamos mostrar, com as exposições aqui destacadas, que as atividades de arte, design e curadoria se intercalam, se sobrepõem e se misturam para que o público possa apreciar, interpretar, observar e refletir. Localizado dentro ou fora do museu o público frui a imagem de maneiras que nenhum dispositivo de mediação pode controlar. Para as atividades que pretendem mediar esse processo parece ser mais interessante pensar que tudo a fazer é pensar modos de abrir o caminho para que o contato do espectador com a arte se estabeleça.

Bibliografia

Bal, Mieke, Towards a Relational Inter-Temporality, *The Transhistorical Museum*, Valiz, Amsterdam, 2018.

Beck, Martin, The exhibition and the display, Symposium, Kunstverein, Hamburg, 2009, in *Exhibition, Documents of contemporary art*, Londres : Whitechapel/ MIT Press, 2014.

Bayer, Herbert, Aspects of Design of Exhibitions and Museums, Curator, *The Museum Journal*, v. 4, n. 3, 1961, p. 257-288.

Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, Vol. 1. Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense, 1994.

Connor, Michael, Curating Online Exhibition, *Rhizome*, 2020. Disponível em : https://rhizome.org/editorial/2020/may/13/curating-online-exhibitions-pt-1/#_ftnref13. Acesso em : 20 set, 2020.

Didi-Huberman, Georges, “Before the Image, Before Time : The Sovereignty of Anachronism”, in Farago, Claire, Zwijnenberg, Robert (ed.). *Compelling Visuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2003.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Rio de Janeiro, Zahar Editor Ltda, 1993.

Foster, Hal, *After the White Cube*, London Review of Books [online], v. 37, n. 6, p. 25-26, 2015b. Disponível em : https://www.lrb.co.uk/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube. Acesso em : 23 mar.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

2019.

Groys, Boris, *Arte e Poder*, Belo Horizonte, UFMG, 2015.

Krauss, Rosalind, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, *October*, v. 54, p. 3-17, Autumn, 1990.

Nogueira, Thyago, “Estamos rodeados de moscas”, in *Corpo a Corpo :* a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo, São Paulo, IMS, 2017.

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

Zanini, Walter, “Entrevista com Walter Zanini”, in Obrist, Hans Ulrich, *Uma breve história da curadoria*, São Paulo, BEI Comunicação, 2010.

Crédits et légendes

Figura 1 : Vista da instalação *A Máscara, o Gesto, o Papel* (2017), de Sofia Borges no IMS-RJ. FONTE : arquivo pessoal © INSTITUTO MOREIRA SALLES

Figura 2 – *Print screen* da tela IMS Programa Convida. ©INSTITUTO MOREIRA SALLES

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73

1. Evocamos aqui o célebre texto de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas*, Vol. 1, Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense, 1994.
2. Didi-Huberman, Georges, “”Before the Image, Before Time : The Sovereignty of Anachronism”, in Farago, Claire, Zwijnenberg, Robert (ed.), *Compelling Visuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2003.
3. Bal, Mieke, Towards a Relational Inter-Temporality, *The Transhistorical Museum*, Valiz, Amsterdam, 2018, p. 61.
4. No original : *a strengthening of anachronism brings us closer to older artworks, not as a heritage from the past but as partners in a discussion of what matters in contemporary culture.*
5. Bayer, Herbert, “Aspects of Design of Exhibitions and Museums”, Curator, *The Museum Journal*, v. 4, n. 3, 1961, p. 257-288.
6. Ao mencionarmos o tema História das Exposições estamos nos referindo principalmente a autores como Bruce Altshuler em seu livro *The avant-garde in exhibition:* new art in the 20th century e a Mary Anne Staniszewski em seu livro *The power of display:* a history of exhibitions at the Museum of Modern Art.
7. **O’Doherty,** Brian, *No interior do cubo branco :* a ideologia do espaço da arte, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
8. Foster, Hal, After the White Cube. *London Review of Books* [online], v. 37, n. 6, 2015, \<https ://www.lrb.co.uk/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube›. Acesso em : 23 mar. 2019.
9. Beck, Martin, The exhibition and the display, Symposium, Kunstverein, Hamburg, 2009, in *Exhibition, Documents of contemporary art*, Londres, Whitechapel/ MIT Press, 2014, p. 32.
10. Figura 1 : Vista da instalação *A Máscara, o Gesto, o Papel* (2017), de Sofia Borges no IMS-RJ. FONTE : arquivo pessoal. [figura-1-vista-da-instalação-a-máscara-o-gesto-o-papel-2017-de-sofia-borges-no-ims-rj.-fonte-arquivo-pessoal.]
11. Nogueira, Thyago, “Estamos rodeados de moscas”, *Corpo a Corpo : a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*, São Paulo : IMS, 2017, p. 33.
12. *Ibid.*, p. 34.
13. Pensar alternativas para o posicionamento de quadros em museus com paredes irregulares foi o propósito de Kiesler ao fazer o sistema L e T. Outro exemplo expressivo da criação de expositores capazes apoiar as obras de arte independente de estarem nas paredes foram os Cavaletes de Cristal, de Lina Bo Bardi, feito para o Masp em 1968. Para mais informações sobre o processo de Lina Bo Bardi, ver : Lopes, Renata, *Uma genealogia do espaço expositivo contemporâneo : interlocuções entre arte, curadoria e design*, Tese de Doutorado, ESDI/UERJ, 2019, p. 127.
14. Figura 2 – *Print screen* da tela IMS Programa Convida. https://ims.com.br/convida/ › Acesso em : 20 set. 2020.
15. Michael Connor, Curating Online Exhibition, Rhizome, 2020, https://rhizome.org/editorial/2020/may/13/curating-online-exhibitions-pt-1/#_ftnref13. Acesso em: 20 set. 2020.
16. Groys, Boris, *Arte e Poder*, Belo Horizonte, UFMG, 2015, p. 110.
17. O trabalho de Aleta Valente está disponível em: https://ims.com.br/convida/aleta-valente/ e o de Giselle Beiguelman em: https://ims.com.br/convida/giselle-beiguelman/.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:08, depuis le 216.73.217.73