

O DESIGN DE EXPOSIÇÕES DE EL LISSITZKY: ESPAÇOS REAIS PARA CORPOS VIVOS HABITAREM

EL LISSITZKY'S EXHIBITION DESIGN: REAL SPACES FOR LIVING BODIES TO LIVE

Marcelo Rafael de Carvalho
Mirtes Marins de Oliveira

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo contribuir com os estudos do design de exposições e campos correlatos ao apresentar e organizar numa perspectiva histórica algumas das contribuições e propostas realizadas por El Lissitzky (1890-1941), designer de exposições, arquiteto, designer gráfico, tipógrafo, fotógrafo e teórico, para espaços expositivos na primeira metade do século XX. Seus projetos expositivos desenvolvidos na Europa, especialmente na URSS, além de inovarem no uso de novos materiais, técnicas e formas, buscavam propiciar a participação ativa do indivíduo.

PALAVRAS-CHAVE

El Lissitzky. Design de exposições. Expografia. História das exposições. Construtivismo.

ABSTRACT

This article aims to contribute to the studies of exhibition design and related fields by presenting and organizing in a historical perspective some of the contributions and proposals made by El Lissitzky (1890-1941), exhibition designer, architect, graphic designer, typographer, photographer and theoretician, for exhibition spaces in the first half of the 20th century. His exhibition projects developed in Europe, especially in the USSR, in addition to innovating in the use of new materials, techniques and shapes, they sought to provide the individual with active participation.

KEYWORDS

El Lissitzky. Design of Exhibitions. Expography. Histories of Exhibitions. Constructivism.

Introdução

Com o objetivo de contribuir para os estudos no campo do design de exposições, sua prática e áreas afins, como as da história e crítica de arte e estudos culturais, o presente artigo se propõe a apresentar e organizar numa perspectiva histórica, algumas das contribuições realizadas por El Lissitzky para espaços expositivos na primeira metade do século XX.

El Lissitzky foi designer de exposições, arquiteto, designer gráfico, tipógrafo, fotógrafo e teórico. Exerceu importante papel na defesa dos princípios do construtivismo russo.

Portanto, o artigo será dividido em três partes. Em uma primeira serão apresentadas suas relações com o construtivismo russo, sua pesquisa e método de trabalho a qual denominava *Proun*, além de suas reflexões e proposições espaciais. Concepções que exercerão papel fundamental nos seus projetos de designs expositivos. Na segunda parte será apresentado seu projeto para o Landesmuseum de Hannover, O Gabinete Abstrato (1927/28), a partir do convite do diretor da instituição Alexander Dörner (1893–1957). A terceira dedica-se a discorrer sobre suas propostas expositivas, em especial na mostra *Pressa*, realizada em Colônia em 1928.

Uma arte não para decorar, mas para idear uma sociedade

Engenheiro e arquiteto de formação, El Lissitzky, segundo Argan (1996), foi um importante animador do grupo de vanguarda russo, além de uma espécie de ‘relações públicas’, mantendo constante trânsito entre Alemanha e Rússia e permanente contato com Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e Theo van Doesburg (1883-1931). O autor ainda afirma sobre Lissitzky, que “seu grande projeto é uma ‘internacional do Construtivismo’¹, da qual a arquitetura russa, a única ‘engrenada’ numa revolução em andamento, deveria ser o centro coordenador e propulsor” (p. 284).

Lissitzky defendia princípios do construtivismo russo, nos quais, segundo Scharf (1991), a arte seguiria o propósito de transformação e de construção coletiva na intenção de uma sociedade melhor segundo concepções pós Revolução de 1917. Para ele, “o artista, ou melhor, o designer criativo devia ocupar seu lugar ao lado do

cientista e do engenheiro” (p. 117), suprimindo necessidades intelectuais e físicas, fazendo uso de novos materiais industriais e dos novos meios tecnológicos.

A pintura e a escultura não seriam totalmente abandonadas, contudo, de acordo com os novos princípios, não seriam mais fins em si mesmo, mas processos a serem aproveitados em projetos de objetos utilitários ou na arquitetura (SCHARF, 1991). Lissitzky concebe assim o que denominou *Proun* – abreviatura de *Pro-Unovis* (a escola para nova arte) (DEMPSEY, 2003), espécie de método de trabalho, para a experimentação dos elementos fundamentais da forma, como linhas, planos, massas, ritmo, proporção e das propriedades de diferentes materiais (SCHARF, 1991), “buscando relações ópticas, pluridimensionais, sem qualquer transcendência” (MORAES, 1989, p. 36) (Figura 1 e Figura 2).

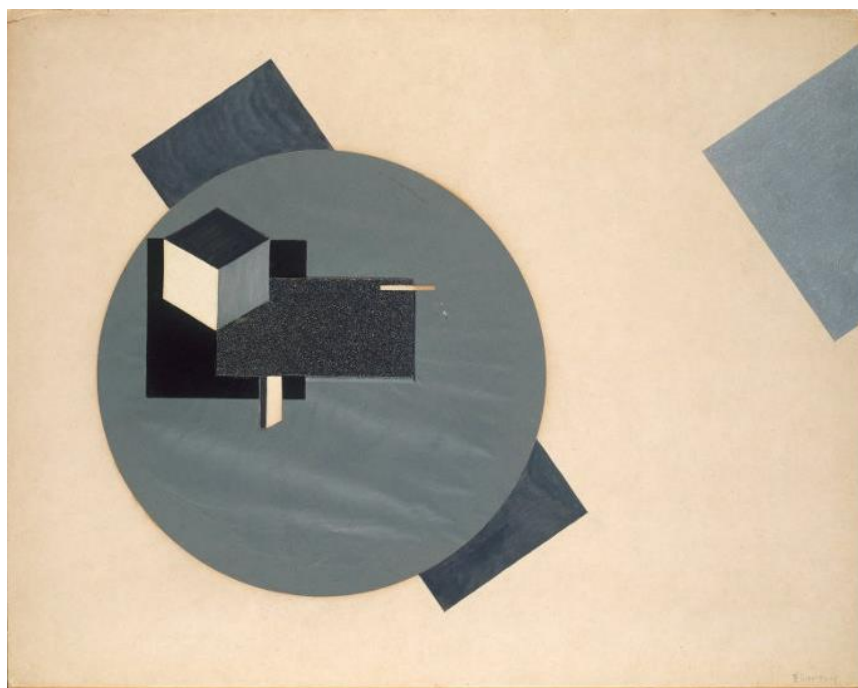


Figura 1. Proun, 1920. Técnica mista.

Fonte: https://monoskop.org/El_Lissitzky#/media/File:Lissitzky_El_1924-25_Proun_2.jpg



Figura 2. Proun 5 A, 1923. Óleo sobre tela
Fonte: https://monoskop.org/EI_Lissitzky#/media/File:Lissitzky_EI_1923_Proun_5_A.jpg

Em 1923 Lissitzky apresenta na *Große Berliner Kunstausstellung* (Grande exposição de arte de Berlim), a *Prounenraum* (Sala Proun) (Figura 3). O artista comenta em texto do mesmo ano:

Uma caixa foi amavelmente colocada à minha disposição. Há seis superfícies (chão, quatro paredes, teto) que devem ser configuradas. O espaço não deve ser uma sala de estar, pois lá haverá uma exposição. Em uma exposição, percorre-se o entorno da sala. Por isso, esse entorno deve ser organizado de tal modo que as pessoas sejam compelidas por ele próprio a circulá-lo (LISSITZKY, 1923, p. 136)

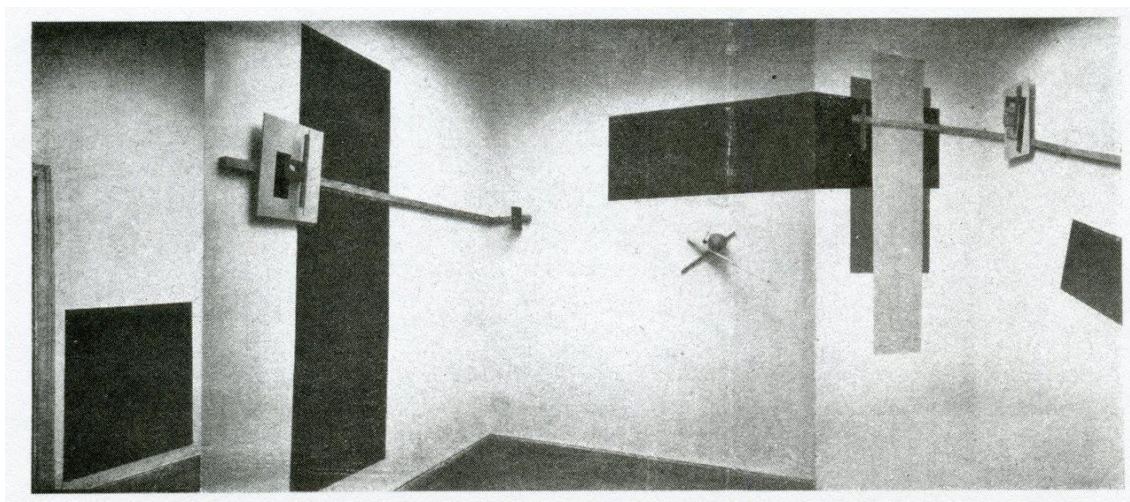


Figura 3. Prounenraum [Proun Room], Great Berlin Art Exhibition, 1923

Fonte: https://monoskop.org/El_Lissitzky#/media/File:El_Lissitzky_PROUN_Room_1923.jpg

Tratava-se de uma proposta que integrava princípios arquitetônicos, escultóricos e pictóricos, ativada com a presença do espectador que segundo Castillo (2008), poderia ser considerada “uma verdadeira instalação, muito antes de essa categoria existir” (p. 87)

O espaço (como local de exposição) é configurado com formas e materiais elementares: linha, superfície e barra, cubo, esfera, e preto, branco, cinza e madeira; e superfícies que são pintadas de forma plana na parede (cor), bem como superfícies que são colocadas perpendicularmente à parede (madeira). Os dois relevos nas paredes geram a problematização e a cristalização de toda a superfície das paredes: o cubo na parede esquerda, em relação à esfera da parede frontal, e está em relação ao bastão da parede direita — o espaço não é uma sala de estar (LISSITZKY, 1923, p. 136).

Os elementos presentes, sejam eles pintados ou que existam como relevos, não são formas que estão simplesmente assentadas sobre as superfícies dessa pequena cela. Não estão isolados uns dos outros, mas estabelecem relações entre si e o espaço.

Em texto de 1925, A. e pangeometria, Lissitzky (1925) diz:

Não conhecemos espaço fora dos objetos, e vice-versa. Configurar o espaço significa configurar objetos. Objetos podem ser decompostos em elementos. O tempo é contínuo, não pode ser decomposto em elementos. O espaço é segmentado, o tempo é sequencial (p.147).

No texto já anteriormente citado, *Espaço Proun - Grande Exposição de Artes de Berlim* de 1923, Lissitzky (1923) afirma: “Espaço: aquilo que não se vê através do

buraco da fechadura, nem através da porta aberta. Espaço não existe apenas para os olhos, não é um quadro; queremos viver dentro dele” (p. 136).

Ou ainda: “Nós não queremos mais o espaço como tumba decorada com pinturas para os nossos corpos vivos” (p. 138).

É possível reconhecer tais proposições, nos modelos expositivos propostos tanto para a Sala para Arte Construtivista (*Raum für konstruktive Kunst*) da Exposição de Arte Internacional de Dresden em 1926, quanto para o Gabinete Abstrato (*Abstraktes Kabinett*) do Landesmuseum em 1927/28.

O Gabinete Abstrato, 1927/28

Considerada a primeira galeria de arte abstrata permanente em um museu, o Gabinete Abstrato de Lissitzky tornou-se o componente mais famoso da proposta de reestruturação do Landesmuseum elaborada por Alexander Dorner². Alfred Barr (1902-1981)³ que havia visitado a instalação afirmou na década de 1950: “A Galeria de Arte Abstrata em Hannover era provavelmente a sala individual mais famoso da arte do século XX no mundo”⁴ (apud p. 21, tradução nossa).

Dorner havia inicialmente solicitado um projeto à Theo van Doesburg, porém provavelmente não satisfeito com o que foi entregue, convida El Lissitzky na intenção que este realizasse uma versão da Sala para Arte Construtivista (*Raum für konstruktive Kunst*) (Figura 4) que havia sido concebida para a Exposição de Arte Internacional de Dresden em 1926.

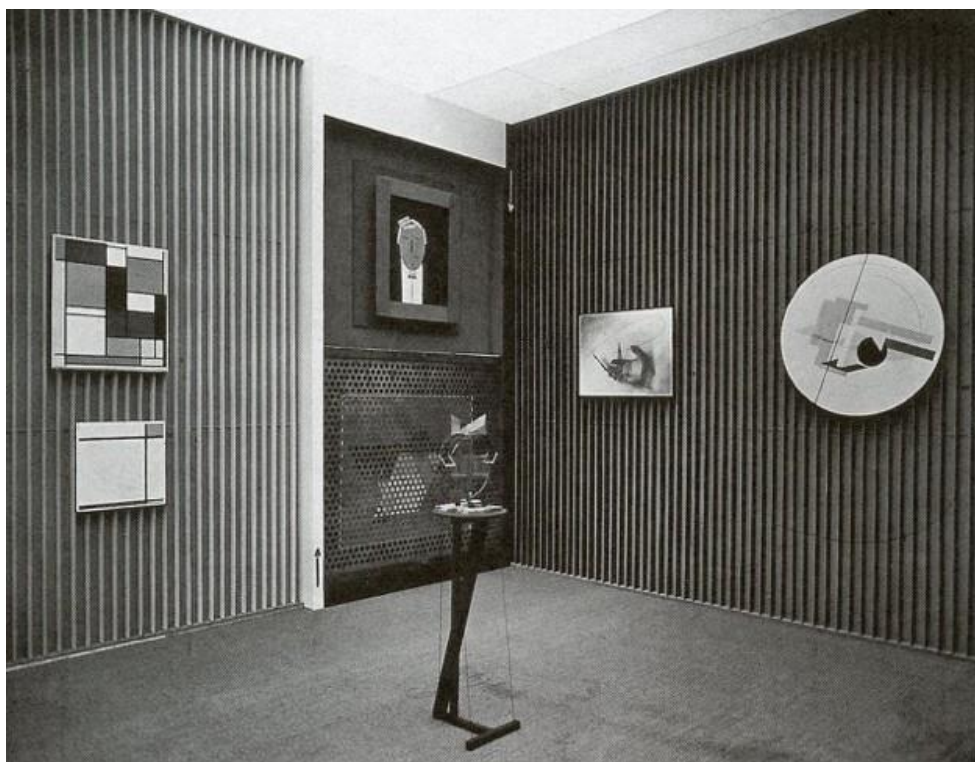


Figura 4. Sala para Arte Construtivista, Exposição de Arte Internacional de Dresden, 1926.
Fonte: https://monoskop.org/El_Lissitzky#/media/File:Lissitzky_EI_1926_Room_for_Constructivist_Art_Dresden.jpg

“O Gabinete Abstrato foi concebido como um ambiente dinâmico visualmente interativo e iluminação inovadora.”⁵ (STANISZEWSKI, 2001, p. 21, tradução nossa), tornando o público ativo no processo de visitar exposição. Nele seriam expostos exemplares de arte abstrata exibindo artistas como Mondrian (1872-1944), Moholy-Nagy (1895-1946), Naum Gabo (1890-1977), Kandinsky (1866-1944) e do próprio El Lissitzky (Figura 5). (UCHILL, 2018)



Figura 5. Gabinete Abstrato Museu Estatal de Hannover, 1927-8 Fonte: https://monoskop.org/El_Lissitzky#/media/File:El_Lissitzky_1927-28_The_Abstract_Cabinet_3.jpg

Com uma área menor do que vinte metros quadrados possuía paredes falsas (CASTILLO, 2008) cinzas, com ripas metálicas, pintadas de preto de um lado e branco do outro, que criavam uma ilusão de mudança de cor, dependendo do ângulo, conforme os visitantes se moviam devido à reflexão luminosa. Painéis deslizantes impediam que todas as pinturas disponíveis pudessem ser vistas ao mesmo tempo, obrigando a manipulação e escolha ao público de revelar duas delas enquanto outras duas ficavam ocultas (STANISZEWSKI, 2001). A montagem dispunha as pinturas seguindo linhas verticais e horizontais partindo do chão ao teto num ritmo geométrico. Ao lado destas, na outra parede, haviam vitrines com explicações sobre as obras e diante de um espelho instalava-se uma escultura na intenção do espectador poder contemplar seus diferentes ângulos (Figura 6) (CASTILHO, 2008). Lissitzky desejava implantar um sistema elétrico "de mudança periódica", mas por falta de infraestrutura, a ação não foi possível (STANISZEWSKI, 2001)

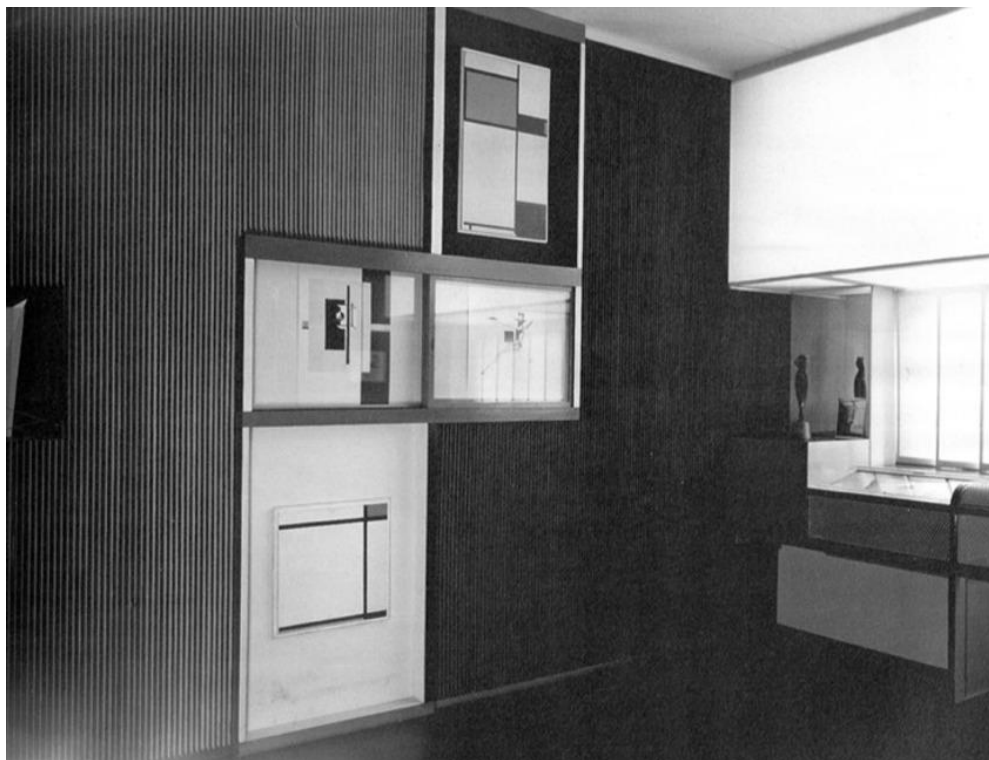


Figura 6. Gabinete Abstrato Museu Estatal de Hannover, 1927-8

Fonte: STANISZEWSKI, Mary Anne. The Power of Display: a History of Exhibitions Installations at the Museum of Modern Art. p. 17

Ao descrever seu objetivo em relação as salas (*Raum für konstruktive Kunst e Abstraktes Kabinett*), Lissitzky (1928) referindo- se ao visitante declara: “Se ele, ao passar pelas paredes com quadros, é envolvido por uma certa passividade, nossa configuração deve tornar o homem ativo. Esse deve ser o objetivo de nossa sala” (p. 150)

Prensa, 1928

Lissitzky realizará uma serie de exposições, sobretudo de representações soviéticas. Em 1927 realiza a exposição da União Poligráfica no parque Gorky de Moscou, um projeto, segundo Buchloh (1984), relativamente modesto mas que graças ao sucesso alcançado, recebeu o convite para projetar o Pavilhão Soviético na seguinte *Der Internationalen Presse-Ausstellung* (Exposição Internacional de Imprensa).

Como coordenador geral do projeto, Lissitzky propôs a formação de um "coletivo de criadores" (38 membros), os quais em sua maioria eram designers gráficos. Planejaram e produziram o design da exposição em apenas quatro meses (BUCHLOH, 1984), que segundo Staniszewsky (2001) foi:

Mais do que qualquer outra exposição da década de 1920, o pavilhão soviético "Pressa" introduziu dramaticamente o design de exposições como uma nova disciplina dentro do campo da comunicação visual - e como um experimento artístico por si só⁶ (p. 45, tradução nossa)

Pressa foi realizada em Colônia, em 1928, e sua importância histórica reside em seu design inovador (STANISZEWSKI, 2001), com espaço flexível e fluido, ao contrário da estática e obsoleta técnica expositiva tradicional. Utilizava a combinação de novos materiais e técnicas modernas. Misturava madeira com plexiglás, trabalhava com imagens e fotos em variados tamanhos, dando ao ambiente um forte componente dinâmico e tridimensional (VITTURINI, [s.d.]).

O pavilhão dividia-se, segundo Staniszewski (2001) em vinte seções (Figura 7), entre elas: A Constituição dos Soviéticos, Sindicatos, Lenin como Jornalista, Censura e Liberdade de Imprensa, Trabalhadores e Fazendeiros e A Sala de Leitura, que exibia a história e o poder revolucionário da imprensa na União Soviética, ressaltava o poder dos novos meios de comunicação de massa e novas tecnologias ao mesmo tempo que fazia uso dos mesmos em suas instalações.



Figura 7. Planta da exposição Pressa, 1928

fonte: <https://thecharnelhouse.org/2014/03/01/el-lissitzkys-soviet-pavilion-at-the-pressa-exhibition-in-cologne-1928/#jp-carousel-17191>

Destacam-se no conjunto os dois estandes de exibição central, A Constituição dos Soviéticos e As transmissões de jornais (Figura 8) ambos projetados por Lissitzky e o fotomural A tarefa da imprensa é educar as massas (Figura 9) também projetado por ele em parceria com Serguéi Senkin (1894-1963).

A exibição de 'A Transmissão' assumiu a forma de prensas de jornal. Exemplos de jornais e pôsteres soviéticos foram montados em correias transportadoras do chão ao teto, enroladas em cilindros rotativos. O visitante tinha que passar pelas seis transmissões mecânicas para chegar ao centro. A 'Constituição dos soviéticos', composta por um andaime em forma de estrela cravejado de seis globos giratórios, texto e holofotes elétricos. De acordo com o catálogo (no qual Lissitzky também foi o designer), a elipse que cobria a estrela representava a massa terrestre soviética e os seis globos significavam as seis repúblicas, conectado pela frase

envolvida na estrutura: "Trabalhadores do mundo. Uni-vos!". Três refletores na parte inferior da estrutura ampliavam sua cor vermelha e criaram um jogo dinâmico de sombras no teto da elipse⁷ (p. 47, tradução nossa).



Figura 8. *Pressa*, 1928 - A Constituição dos Soviéticos e As transmissões de jornais
fonte: <http://www.artnet.com/artists/el-lissitzky/pavilion-of-the-soviet-union-at-pressa-exhibition-MzZojB7XQWstCjwlwqH82g2>

A fotomontagem em larga escala media aproximadamente setenta e dois por onze pés de comprimento, dividida em seções por faixas triangulares vermelhas. (STANISZEWSKI, 2001) Assemelhava a um extenso friso, no qual diversas imagens da imprensa soviética em diferentes enquadramentos, alternando ângulos, planos abertos e fechados, conferiam grande dinamismo ao dispor “a história e a importância da indústria editorial na União Soviética desde a Revolução e seu papel na educação das massas analfabetas do Estado recém-industrializado”⁸ (BUCHLOH, 1984, p. 104, tradução nossa).



Figura 9. Fotomontagem A tarefa da imprensa é educar as massas. Pressa, 1928 Fonte: <http://www.luminous-lint.com/app/image/44150672758334429455/A/>

Pressa segundo Staniszewski (2001) foi um grande sucesso de público ao oferecer um surpreendente espetáculo que reconhecia o papel ativo do visitante na criação de significados. Em seu texto compartilha a descrição que Jan Tschichold (1902-1974) deu ao escrever sobre o sucesso do pavilhão soviético:

A sala tornou-se uma espécie de palco no qual o próprio visitante parecia ser um dos jogadores. A novidade e a vitalidade desta exposição não falharam; isso foi comprovado pelo fato de esta seção ter atraído de longe o maior número de visitantes e, às vezes, ser fechada devido à superlotação⁹ (1931, p. 2¹⁰ apud p. 48, tradução nossa)

No ano seguinte, Lissitzky participou da exposição *Film und Foto* (Cinema e Fotografia), organizada por Deutscher Werkbund, em Stuttgart. Gustav Stotz, administrador da Werkbund, supervisionou a exposição e no time de consultores internacionais além de Lissitzky estavam Edward Steichen (1879-1973), Edward Weston (1886-1958), Piet Zwart (1885-1977), Hans Richter (1888-1976) e Sigfried Giedeon (1888-1968).

Na seção soviética, Lissitzky fez uso de andaimes como recurso expositivo (Figura 10). Constituído por vigas verticais e horizontais, possibilitava visões múltiplas, as fotos podiam ser penduradas em alturas variadas e estrutura vazada permitia novas perspectivas.



Figura 10. *Film und Foto*, Sessão Soviética, 1929

Fonte: <https://lacma.wordpress.com/2013/05/14/revisiting-the-fifo-russian-room-in-augmented-reality/>

Buchloh (1984) afirma ser possível reconhecer a influência que o projeto expositivo *Pressa*, já em 1932, exerceu na concepção da Exposição da Revolução Fascista, concebida pelo arquiteto Giuseppe Terragni, mostra explicitamente de propaganda do governo fascista na Itália.

Para o autor, “o que nas mãos de Lissitzky havia sido uma ferramenta de instrução, educação política e a conscientização foi rapidamente transformado em um instrumento para prescrever o silêncio da conformidade e da obediência”¹¹ (p. 109).

O que se pode observar foram as propostas expositivas desenvolvidas pelo artista soviético apropriadas pelos regimes totalitários europeus nos anos 1930 e posteriormente nos 1940, adaptadas ao desenvolvimento da ideologia capitalista no contexto norte americano.

Importante esclarecer que Lissitzky manteve sua colaboração ao governo soviético mesmo após a consolidação do governo stalinista. Staniszewski (2001) problematiza não ser possível afirmar se o artista estava ciente das atrocidades de Stalin e qual sua atitude em relação ao Estado totalitário devido essas questões não estarem claramente documentadas naquele momento. Para Buchloh (1984) é possível

afirmar, pelos escritos de época do artista, que se manteve um entusiasta do regime, envolvido com exposições e editoriais.

Considerações finais

Pouco antes de sua morte em 1941, Lissitzky escreveu em uma espécie de tabela de atividades autobiográficas, que no ano de 1926, no qual realizou a Sala para Arte Construtivista em Dresden, a faceta mais importante de seu trabalho como artista teria sido iniciada e essa era o design de exposições.

Em seus projetos expositivos do final dos anos 1920 e início dos 1930 dedicou-se a construção de espaços expositivos integrados entre a arte e arquitetura, nos quais é facilmente reconhecível seu interesse pela experiência do visitante e a preocupação com a educação das massas. Preservando sempre em suas produções os princípios construtivos: a arte deve sempre manter uma clara função social edificante.

Consciente que o contexto expositivo é todo preenchido com significados, considera o espaço como uma unidade que não pode ser decomposta, pois só existe na inter-relação entre os elementos plásticos constituintes.

Suas proposições são de espaços reais, para serem experienciados a fim de que as relações do e no espaço emergjam na presença e performatividade do visitante. A ideia era oferecer situações ambientais nas quais realmente habitaria o espaço, e necessitasse deslocar-se para apreender todo o conjunto da mostra, exercendo uma participação ativa e autoderminada.

Notas

¹ Segundo Rickey (2002) "O termo construtivismo é familiar, porém vago no meio artístico. Supostamente cunhado pelo artista russo Vladimir Tatlin (1885-1953). O termo evidentemente preencheu um vácuo no vocabulário artístico da época e, ainda sem definição precisa, entrou em uso comum, ainda que aos poucos, nos anos 20. Era aplicado livremente não só ao trabalho dos russos, mas a qualquer objeto 'construído', e não fundido ou esculpido; a qualquer projeto em duas ou três dimensões, remanescente de Euclides (tanto por ser plano e retilíneo, quanto por ser feito com régua e compasso, como as construções de Euclides)" (p. 12). El Lissitzky participava junto com outros artistas como Tatlin, Ródtchenko (1891-1956), Stiepanova (1895-1958), Popova (1889-1924), entre outros, da vertente russa na qual a arte deveria ter uma dimensão política e social diretamente.

² Alexander Dorner foi um historiador da arte, apoiador da arte moderna, reconhecido por suas propostas de criar ambientações para a exibição de obras. Espaços que ele denominava como 'salas atmosféricas', ambientes nos quais o visitante, numa imersão sensorial poderia aproximar-se do espírito da época dos objetos ali expostos.

³ Alfred Hamilton Barr Jr. foi um historiador de arte, diretor e um dos fundadores do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA),

⁴ *The Gallery of Abstract Art in Hannoe ver was probably the most famous single room of twentieth. century art in the world*

⁵ *The Abstract Cabinet was conceived as a dynamic viewer-interactive environment with movable parts and innovative lighting.*

⁶ *More than any other exhibition of the 1920s, the Soviet pavilion at "Pressa" dramatically introduced exhibition design as a new discipline within the field of visual communication—and as an artistic endeavor in its own right.*

⁷ *The Transmissions exhibit took the form of newspaper presses. Examples of Soviet newspapers and posters were mounted on floor-to-ceiling conveyor belts that wrapped around rotating cylinders. The visitor had to walk past the six mechanical transmissions to reach the centerpiece. The Constitution of the Soviets, composed of a star-shaped scaffolding studded with six spinning globes, running text, and electric spotlights. According to the catalogue (which Lissitzky also designed), the ellipse that capped the star represented the Soviet landmass and the six globes signified the six republics, connected by the sentence wrapped around the structure: "Workers of the World. Unite!" Three spotlights on the bottom of the structure magnified its red color and created a dynamic play of shadows on the ellipse's ceiling.*

⁸ *The history and importance of the publishing industry in the Soviet Union since the Revolution and its role in the education of the illiterate masses of the newly industrialized state.*

⁹ *The room thus became a sort of stage on which the visitor himself seemed to be one of the players. The novelty and vitality of this exhibition did not fail; this was proven by the fact that this section attracted by far the largest number of visitors, and had at times to be closed owing to over-crowding.*

¹⁰ TSCHICHOLD, Jan. Display that has DYNAMIC FORCE: Exhibition Rooms Designed by El Lissitzky. Commercial Art. (London) 10.n.55. London. January 1931. p. 22

¹¹ *what in Lissitzky's hands had been a tool of instruction, political education, and the raising of consciousness was rapidly transformed into an instrument for prescribing the silence of conformity and obedience.*

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Companhia das Letras. São Paulo. 1996

BUCHLOH, Benjamin. H. D. **From Faktura to Factography**. October, v. 30, 1984, p. 82-119. Disponível em:

<https://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/buchloh_factography.pdf> Acesso em: 8/07/2020

CASTILLO, Sonia Salcedo. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**. Cosac & Naify. São Paulo. 2003

LISSITZKY, El. 1923. Espaço Proun – Grande Exposição de Artes de Berlim 1923. In

LISSITZKY, El. **Rússia: a reconstrução da arquitetura soviética**. Rio de Janeiro. Estação Liberdade. 2019

_____. 1925. A e pangiometria. In LISSITZKY, El. **Rússia: a reconstrução da arquitetura soviética**. Rio de Janeiro. Estação Liberdade. 2019

_____. 1928. Salas de Demosntração. In LISSITZKY, El. **Rússia: a reconstrução da arquitetura soviética**. Rio de Janeiro. Estação Liberdade. 2019

MORAES, Frederico. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. Instituto Itaú Cultural. São Paulo. 1989

RICKEY, George. **Construtivismo – origens e evolução**. Cosac & Naify. São Paulo. 2002

SCHARF, Aaron. Construtivismo in STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1991

STANISZEWSKI, Mary Anne. **The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art**. Cambridge