

O Sistema de Artes Visuais: da origem dos colecionadores ao início da desmaterialização dos paradigmas expositivos

Raquel Miranda Martins
Universidade do Estado de Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/7984229821926647>
raquelmmartins@gmail.com

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
Universidade do Estado de Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/5074309517644166>
rribeiroed@gmail.com

Anderson Antonio Horta
Universidade do Estado de Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/2748521618581486>
andersonhorta@gmail.com

Resumo:

Os espaços expositivos de artes visuais fazem parte de um complexo sistema legitimador. No presente artigo apresentaremos o conceito de “sistema das artes” e seu reflexo sob a perspectiva social. O objetivo é compreender a relação das instancias legitimadoras que atingem os colecionadores, artistas e espaços expositivos, dentre outros. Através de revisão bibliográfica, contextualizaremos e compreenderemos a transição e o início da ruptura dos paradigmas expositivos e sua desmaterialização. Entenderemos que o processo expositivo está em consonância com a tecnologia, os movimentos artísticos e com o design enquanto reflexo do seu tempo. Portanto, o desenvolvimento tecnológico fruto da Revolução Industrial entrelaçou linguagens, técnicas, arte, design, sociedade e, conseqüentemente, possibilitou transformações nos espaços expositivos. Acompanharemos algumas das possíveis tipologias que tamgenciam o fazer do design até o início do sistema da arte contemporânea.

Palavras-chave:

Sistema da arte; Espaços expositivos; Design; Entrelaçamento; Desmaterialização.

Eixo temático:

Design para a cidadania

The Visual Arts System: from the origin of collecting to the beginning of the dematerialization of exhibition paradigms

Abstract:

Visual arts exhibition spaces are part of a complex system of legitimization. In this article, we will present the concept of the "art system" and its reflection from a social perspective. The aim is to understand the relationship between the legitimizing bodies that affect collectors, artists, and exhibition spaces, among others. Through a literature review, we will contextualize and understand the transition and the beginning of the rupture of exhibition paradigms and their dematerialization. We will understand that the exhibition process is in line with technology, artistic movements, and design as a reflection of its time. Therefore, technological development as a result of the Industrial Revolution has intertwined languages, techniques, art, design, and society and, consequently, has enabled transformations in exhibition spaces. We will follow some of the possible typologies that characterize the making of design up until the beginning of the contemporary art system.

Keywords:

Art system; Exhibition spaces; Design; Intertwined; Dematerialization.

1 O sistema das artes visuais através da perspectiva sociológica

A produção de arte, seu entorno e consumo passaram por fases ao longo da história acompanhados de movimentos socioeconômicos e políticos. Em vista disso, acreditamos na importância de trazermos as fases da estruturação da formação do sistema das artes visuais, entendendo que estas se alteram. Suas relações estabelecidas com a arte e com o artista refletem nas relações com o espaço expositivo. Partimos do princípio de que a arte não se constrói sozinha, seja no mercado ou como experiência de pura fruição. Embora seja fruto do fazer do artista, é resultado do meio em que se insere e das relações com seu entorno.

Compartilhamos do ponto de vista da historiadora Maria Amélia Bulhões (2014) que, em suas pesquisas sobre artes visuais, não parte da figura individual do artista, mas sim da investigação de indivíduos e instituições que interagem com ele, como: críticos, curadores, museus, galerias, marchands, feiras, publicações, etc. Para analisar tais relações, a autora utiliza o conceito de “sistema da arte” e o define como:

O conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão, consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período artístico. (BULHÕES, 2014, p.15)

É como um diagrama que demonstra todas as relações entre os atores, suas especializações e atributos que ajuda na compreensão e análise dessas relações. Para o aprofundamento da noção de sistema, a autora se apoia nas contribuições do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1983) que trabalha com o conceito de “campo”. Bourdieu define campo como: “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objeto”. (BULHÕES, p.16. 2014) Para o autor, é um conceito relacional que não pode ser pensado sem a compreensão sem o conceito de *Capital*¹ e de *Habitus*².

O campo artístico é o espaço onde ocorrem lutas pela conquista e manutenção de poder simbólico. Os objetivos de tais confrontos são as hierarquias e legitimações ou consagrações da produção artística, quaisquer que sejam a sua modalidade, sejam obras, ideias ou eventos do setor. (BOURDIEU, 1983, p. 44)

Portanto, conforme a pesquisadora Betina Rupp (2014), ao citar Bourdieu, quando um grupo é detentor do poder legitimador, obedecendo aos critérios estabelecidos no campo, haverá disputa para os excluídos fazerem parte deste. Ao fazer parte, existem duas maneiras de estar inserido: de maneira passiva, aceitando as normas estabelecidas e de maneira ativa, não aceitando, porém, promovendo questionamentos e transformações. (RUPP, in BULHOES. M. A. (Org.), 2014, p.90)

Bulhões (2014) explica que as lutas no campo artístico, a partir de Bourdieu, acontecem em torno do controle do capital cultural. Em uma sociedade capitalista existem três categorias diferentes de capital: o econômico, o social e o cultural. Cada um destes tem propriedades diferentes, o que é fundamental na luta pelo poder político. Na dimensão do capital econômico, a produção artística é entendida como uma mercadoria que faz parte de atividades econômicas de produção, circulação e valorização.

A partir dos conceitos formulados de Sistema e Campo é possível compreender que o sistema de artes visuais existe em um momento específico e em uma determinada circunstância histórica e geográfica.

1 *Capital*, de modo sintético, carrega o sentido de “recurso” ou “patrimônio”.

2 Para Pierre Bourdieu (1983, p.94), *habitus* é o “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores; é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses e objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim”.

O sistema das artes visuais se divide em três partes e tem início com a inserção do capitalismo, quando as relações comerciais e de mercado foram estabelecidas. Se divide entre sistema de arte acadêmico, sistema de arte moderno e sistema de arte contemporâneo, ainda em transição até os dias atuais. Teve origem na Europa Renascentista, momento em que o desenvolvimento da sociedade permitiu o aprofundamento da separação entre trabalho manual e trabalho intelectual.

Ser “artista” passou a ser considerado um trabalho intelectual, superior ao trabalho do artesão. De acordo com Bulhões (1990), os pintores medievais anônimos foram suplantados pelos “artistas”, com status e posições privilegiadas dentro das cortes. Tal mudança ocorreu pela constituição de um “sistema das artes”. Para que a produção de determinados artistas fosse legitimada como “arte” e não “artesanato”, foi estabelecido um circuito de relações que envolvia artistas, mecenas e filósofos. Com tal mudança, o sistema das artes passou a ter suas próprias regras, exigindo competências específicas para as atividades que separam o profissional do leigo, o sagrado do profano, provocando, assim, uma distinção social.

Bulhões (1990) afirma que o sistema, com o peso da tradição de suas instituições, é a essência para se manter a aura da “arte”. O mecenato era sustentado pela burguesia, igreja e nobreza. A transição do feudalismo para o capitalismo foi um período em que houve uma disputa de classes entre a burguesia emergente e a nobreza detentora do poder. E destaca que, com a imposição por um padrão de uma minoria, o sistema das artes visuais surgiu como um sistema de dominação.

Ao apresentar os critérios particulares como definidores dos produtos e práticas a serem consideradas “artísticas” e dando a estes um *status* superior aos demais considerados “artesanato” ou “artes menores”, o “sistema das artes” legitimava seu poder e a superioridade de seus integrantes. A ordem resultante da interação daqueles que têm acesso ao sistema das artes passou a impor uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação (BULHÕES, 1990, p. 20).

Num processo de interação com a sociedade, o sistema da arte foi se transformando, já que a sociedade também se transformou. Nos séculos XVIII e XIX, com a libertação gradual dos poderes religiosos e da aristocracia, o sistema da arte se torna mais complexo e se autonomiza. Novamente, segundo Bulhões (1990), foram estabelecidas três principais correntes legitimadoras da arte no século XVIII nas Escolas de Belas Artes: a Estética: o termo “estética” enquanto disciplina da Filosofia cunhada por Alexander Von Baumgarten; a História da Arte: estabelecendo critérios de valor pelos padrões greco-romanos, criada por Johan Winckelmann; a Crítica da Arte: com comentários sobre os salões de arte por Denis Diderot. Assim, as Academias e os Salões de Arte legitimariam e definiriam quem seria artista.

Dessa maneira, no século XIX, o sistema de arte acadêmico impôs um conjunto de regras que justificaria o que seria arte. Tal sistema se manteve baseado no mecenato. À medida em que a sociedade de consumo expandiu, seu público também se ampliou. O sistema incorporou produções com valores mais instáveis e visões diversificadas da arte enquanto processo simbólico, como a fotografia e o cinema.

No final do século XIX com as grandes mudanças da Revolução Industrial ligadas ao proletariado, à burguesia e às cidades, emergiu o que passou a ser entendido por um sistema de arte moderno. A emancipação do sistema de arte moderno foi relativa já que a dependência econômica neste momento era voltada para as leis do mercado. De acordo com a socióloga da arte, Anne Cauquelin (2005), as características da arte moderna são: “o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo “da moda” (efêmera) e substancial (a eternidade)”. (CAUQUELIN, 2005, p. 27.) Seu período econômico foi o da era industrial e o seu contexto, a sociedade de consumo.

Se o lugar da arte acadêmica era na corte, o da arte moderna é na cidade, tornando essa a grande temática dos artistas. O habitante da cidade assistiu à aproximação dos conceitos de arte e mercadoria. Desde a ascensão da figura do artista, durante o Renascimento, tudo contribuiu para que a arte fosse

encarada como produto a ser comercializado, como também na alteração do seu espaço expositivo, como veremos adiante.

Com a proposta de ruptura com a estrutura restrita da arte acadêmica. As categorias ainda existiam no sistema moderno, mas outras novas foram aceitas como a gravura, o desenho, a fotografia e o cinema. Dois fenômenos intensificaram a aproximação da arte e mercadoria: as exposições universais, como veremos no seguinte tópico, e as invenções tecnológicas que possibilitaram a fotografia e o cinema, citados acima.

O filósofo Walter Benjamin (2009) ao descrever as exposições universais as coloca como um centro de peregrinação ao fetiche de mercadoria, onde os trabalhos de arte eram expostos juntamente às inovações industriais. Numa grande vitrine se resumiria o nível de desenvolvimento das sociedades, planejada para atingir grandes públicos, através de dispositivos didáticos, comerciais, feitos para mostrar, vender e convencer.

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 2009, p.44)

O homem, ao vivenciar tais experiências, assume papel e comportamento de acordo com uma nova ordem social que parece imprecisa, porém sedutora. O surgimento da fotografia e do cinema, no século XIX, já citado anteriormente, contribui com a alteração de conceitos já estabelecidos da arte. Estes foram foco do ensaio, escrito por Benjamin em 1935, intitulado: “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”. O autor se preocupou em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, associados pelas aceleradas mudanças técnicas. A técnica já era inerente ao homem moderno, logo, foi determinante para sua percepção.

Para o autor, a natureza da arte se alterou à medida em que a velocidade de criação se altera, já que “o olho apreende mais depressa que a mão desenha”. (BENJAMIN, 2012) Ele apontou a ausência de um elemento fundamental nesse processo: por mais que uma reprodução fosse perfeita, sua autenticidade, ou seja, “o aqui e o agora da obra de arte”, seria perdida. Denominou por “aura”, a existência única, que se esvai ao ser massificada pela reprodutibilidade. Portanto, a obra de arte perde a aura junto com seu valor de culto.

Desta maneira, o homem moderno, ao se relacionar com a arte enquanto mercadoria, passou a requerer ajuda por parte de entendedores da área e dos detentores do que era considerado bom gosto. A burguesia ascendente, que aos poucos substituiu a aristocracia, se tornou consumidora de arte. Os críticos de arte têm papel importante para a formação desse novo público. A valoração introduzida pela crítica de arte, reforça a noção de mercadoria, que pode ser introduzida em uma escala de avaliação. Os *marchands* foram figuras importantes nesse momento e passaram a se conectar à carreira dos artistas. O mercado passou a legitimar e manter o artista. Nesse sentido, Bourdieu e Bulhões reforçam a importância da questão social no âmbito da arte e do poder da burguesia.

A passagem do sistema de arte moderna para o sistema de arte contemporânea se dá já na metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial. Para Bulhões (2019) a arte contemporânea surgiu a partir da produção de narrativas fragmentadas, que abordavam a política, a alteridade e outros aspectos da vida cotidiana, com experimentos artísticos que promoveram a construção de uma visualidade focada em imagens da indústria cultural. Portanto, o sistema moderno passou por uma transição significativa e foi a partir do sistema contemporâneo que houve o rompimento mais radical em relação ao sistema de arte acadêmico.

Ainda de acordo com Bulhões (2019) das práticas artísticas contemporâneas, a subversão foi característica fundamental. Para fazer deslocamentos de sentido dos objetos, a utilização de materiais

corriqueiros, diferentes dos “usuais” em espaços expositivos consagrados como os museus e galerias. A autora explica que os artistas contemporâneos buscam temas do cotidiano e maneiras mais diretas de se relacionar com o público. Mesmo assim, há dificuldade em estabelecer diálogo, já que a maioria das pessoas ainda não reconhece as novas abordagens e busca os paradigmas tradicionais da arte como referência. A seguir veremos como a contextualização desenvolvida até então teve reflexo nos espaços expositivos.

2 Da formação dos colecionadores ao início do rompimento dos paradigmas expositivos no século XX

Existem várias espacialidades expográficas e as multiplicidades de espaços se estendem de forma ampla e não são exclusivas dos espaços físicos. Portanto, exposições podem ser abrigadas em suportes distintos, seja no suporte concreto ou da internet, meio que contempla a virtualidade e seus desdobramentos. Seja na cidade, ocupando o espaço urbano, ou no espaço gráfico de um livro. Tais contextos são exercícios curatoriais e, por extensão, um exercício expográfico.

Uma exposição pode ser entendida como a produção e organização sobre um determinado tema, considerando a condição do ser humano sob aspectos distintos: cultural, ergonômico, econômico, perceptivo, logo, um ente reativo à cultura material ao qual está inserido. Portanto, é produzida em determinado tempo e espaço e mediada por profissionais, atores vinculados ao sistema de arte, como descrito no item anterior. Dessa maneira, as exposições estão inseridas em circunstâncias complexas, que vão além do espaço expositivo de um museu, galeria, instituição cultural, instalação, dentre outros. Ao deixar o atelier a conexão entre criador e criatura se transforma e colocando a criação em contato direto com o fruidor-espectador-consumidor.

Segundo a museóloga Marília Xavier Cury (2005), uma exposição é “o meio ambiente criado que facilita ou limita a relação do homem com a cultura material, [...] a participação do público na vida cultural no que tange a sua relação com o objeto material”. (CURY, 2005, p. 367) A expografia como parte do processo da exposição define a configuração como facilitação ou limitação entre sujeito e obra. O espaço expositivo propõe experiências a partir do conceito determinado pelo curador para o evento em questão. De acordo com Cury (2005) uma exposição é pensada a partir do objeto a ser exposto tendo a pesquisa e o modo de expor papéis igualmente importantes para o entendimento da melhor linguagem para o público.

Portanto, é possível caracterizar as exposições atuais e responder às possibilidades e demandas de futuras exposições de arte. Como confirma Castillo (2008) uma exposição “se inscreve no âmbito da prática; nesse sentido, da mesma forma que no fazer artístico, seus conceitos teóricos e críticos surgem junto à elaboração de sua totalidade”. (CASTILLO, 2008, p.22) De acordo com a autora, a natureza do espaço expositivo segue os mesmos raciocínios que os fundamentos da teoria e crítica da arte. Castillo (2008) acrescenta que o embate direto diante da obra pressupõe a conscientização da questão espacial que se inscreve na esfera da arquitetura. Segundo a autora, o entendimento das exposições se faz nas relações espaço-temporais. Tal relação não surge da experimentação perceptiva ou intelectual do fruidor diante da obra, mas do entrelaçamento da experimentação com os espaços que ambos habitam. Entendemos que o design responde pelas relações espaço-temporais tanto quanto a arquitetura. Concordamos com Castillo (2008) ao levar em consideração o espaço expositivo como um todo, desde o edifício ao se comunicar com o entorno urbano, a cidade, assim como seu espaço interno, que sustenta a relação entre o sujeito, o espaço e a obra.

Segundo a autora, é a partir desse entrelaçamento que surge o diálogo entre a experiência estética e a subjetividade. Já que em experiências estéticas existem fluxos de atração e repulsão que resultam em fruição artística. Portanto, é possível estabelecer um processo subjetivo capaz de concretizar a materialidade e a temporalidade do objeto artístico, assim como, o espaço ocupado por este. Logo, o espaço expositivo se torna um espaço simbólico. Suas transformações são paralelas ao contexto da época, assim como suas inquietações artísticas. Partindo desse princípio daremos continuidade ao

artigo com foco nas primeiras propostas expográficas e acompanharemos sua transição rumo a multiplicidade de espaços que a modernidade proporcionará.

As exposições de arte, especialmente os museus, têm início com os “gabinetes de curiosidades” ou “quarto das maravilhas” nos séculos XVI e XVII. Acolheram coleções particulares que reuniram múltiplos objetos organizados por tipologia (animal, vegetal e mineral). Tais objetos, muitas vezes, eram espécies raras trazidas de explorações e exibidas como um diferencial social e simbólico. Tempos depois, as mesmas coleções ganharam importância e os antigos palácios transformaram suas áreas de circulação em galerias, espaços expositivos particulares. Somente no século XIX, com os pavilhões dedicados à inovações e artefatos se aproximam do que hoje entendemos como museus. Nestes espaços expositivos, a expografia tem papel fundamental.

[...] os gabinetes de curiosidades surgiram na Europa em finais do século XV como espaços que abrigavam espécies e objetos exóticos, oriundos de sociedades distantes. Esses gabinetes vinculavam-se às práticas colecionistas principescas e particulares dos séculos XIV que reuniam obras de artes gregas e romanas. (DAMASCENO, 2014, p. 36)



Figura 1: Itens de um gabinete de maravilhas

Fonte: GUZMAN, Joaquin, Cultur Plaza – Valencia Plaza, 2020



Figura 2: Gabinete de curiosidades do físico francês Pierre Borel (1620-1671)

Fonte: Fonte: GUZMAN, Joaquin, Cultur Plaza – Valencia Plaza, 2020

Com o Renascimento, a Igreja perde a centralidade e dá lugar aos colecionadores da aristocracia europeia, nobreza, intelectuais e alguns sacerdotes. O foco eram as antiguidades greco-romanas, porcelanas, esculturas e pinturas. Começa o surgimento do mecenato das famílias nobres, a competição entre estas sobre a condição de suas coleções. Gerando uma competição entre a coleção mais valiosa ou com o agrupamento de procedência maior, diferente ou de difícil acesso. Ao perder o poder a Igreja deu lugar às famílias reais e aos burgueses. Com o crescimento da burguesia, o homem ocupou o lugar central nas ciências e artes. O colecionismo foi influenciado pelo humanismo através das variadas produções artísticas.

A Figura 3 é a vista do museu (gabinete) de curiosidades do farmacêutico Ferrante Imperato (1550-1631).



Figura 3: Museu Ferrante, 1678.

Fonte: GUZMAN, Joaquin, Cultur Plaza – Valencia Plaza, 2020

No século XVI, houve o desejo e a preocupação sobre a organização espacial, catalogação e agrupamento. Ainda que a coleção fosse colocada no espaço de maneira exagerada, podemos perceber que a arquitetura e decoração estão a serviço da coleção para abrigá-la. Existia o desejo de apresentar o acervo depositado em um espaço adequado.

No século XVII, o gosto pelo colecionismo se intensifica. Muitos colecionadores construíram edifícios específicos para guardar suas coleções. Portanto, a arquitetura já estava a serviço da edificação para receber a exposição dos objetos colecionados. Os gabinetes de curiosidade eram privados e acessados apenas perante convite pessoal. Eram espaços desordenados, caóticos e sem lógica organizacional, porém, o sentido era da individualidade de cada colecionador. A possibilidade para visitação posteriormente foi iniciada no intuito de demonstração de riqueza e poder.

Os salões parisienses iniciados no século XVIII, tiveram importância para dar visibilidade à produção artística e extinguiu, aos poucos, a subserviência ao gosto monárquico. Portanto, a autonomia do artista foi sendo estabelecida, assim como o público de arte e as primeiras críticas impressas. Através do poder cultural, atraíram interesses da elite, a burguesia emergente. No mesmo século, os espaços expositivos começaram a se preocupar com o visitante, a maneira de apresentação destes espaços, como conectar a visitação aos edifícios e torná-los públicos. No final do século XVIII, as galerias de exposição que guardavam os acervos faziam as exibições das coleções já preocupadas com um fluxo expositivo, além da promoverem o educativo e o pedagógico.

O museu do Louvre exemplifica tal processo. Abriu suas portas em 1793, já com 537 pinturas, a maioria obras da realeza e propriedades confiscadas da Igreja. Inovou enquanto modelo de museu. Foi instalado no Palácio do Louvre, uma fortaleza do século XII, ampliada e reformada para a nova tipologia de uso.

Segundo Castillo (2008), os eventos produzidos pela Academia nos salões parisienses foram o início da formação do circuito artístico. A produção acadêmica foi montada com quadros expostos em paredes definidas por temas e formatos, inserindo o máximo de obras em um espaço mínimo. De acordo com os critérios acadêmicos a disposição dos quadros maiores e mais importantes ficava na altura dos olhos do observador, os demais, acima ou abaixo destes. Os salões tinham excesso de decoração, característica do rococó.

No século XIX, iniciam as Exposições Universais. De acordo com a biblioteca digital da Biblioteca Nacional, em 1º de maio de 1851 foi inaugurada a Exposição Universal de Londres. Esta seria a primeira grande Exposição Universal realizada em meados do século XIX. Surge a primeira maneira de projetar e apresentar um fluxo expositivo.

A Exposição Universal de Londres recebeu mais de seis milhões de visitantes e contou com a participação de 25 países e mais de 13 mil expositores. Estes exibiam produtos nacionais especialmente selecionados e julgados por categorias. A premiação ou a simples participação de um produto na Exposição eram “méritos” que atestavam sua qualidade, sua distinção em relação aos similares disponíveis no mercado, méritos destacados nos anúncios publicitários da época. [...] Para abrigar a Exposição Universal, foi construído no *Hyde Park* (Londres) um edifício arrojado, inteiramente feito de ferro, vidro e madeira, que ficou conhecido como Palácio de Cristal. [...] Os primeiros esboços, conservados no Victoria and Albert Museum (Londres), datam de 1850. O emprego de elementos padronizados pré-fabricados, produzidos em série, possibilitou a construção do edifício em apenas alguns meses. (BIBLIOTECA NACIONAL, antigo.bn.gov.br, 2020)

Foi um marco que produziu uma nova tipologia, pois deu ao visitante a possibilidade de entrar em contato com produtos frutos da arte, ciência e tecnologia da época. Considerada como um símbolo de poder da Inglaterra, esta grande “vitrine” projetou o país como potência industrial moderna, civilizada e sofisticada. Redes comerciais foram estabelecidas entre nações em diferentes estágios de desenvolvimento industrial. Em 1854, foi reconstruído em Sydenham, um distrito situado no sudoeste de Londres e reaberto ao público.

Grandes museus nacionais se consolidaram no século XIX pela incrementação de suas coleções. Contam para sua formação o espólio de guerras, compra de acervo a baixo preço, como: Egito, Grécia e Itália. As antiguidades greco-romanas formaram as bases das coleções. São exemplos: Museu do Louvre, Museu Britânico e o Museu da Filadelfia nos EUA. Nesta época começa no Brasil o movimento de museologia, assim como o surgimento dos primeiros museus criados nos moldes dos grandes museus europeus e norte-americanos. Exemplo disso foi a criação por Dom João VI, em 1818, do Museu Real, atual Museu Nacional do Rio de Janeiro.

O artista Gustave Courbet teve quatorze obras avaliadas pela Academia Real Francesa de Belas Artes para sua participação do Salão de Paris de 1855. O júri recusou três pinturas, sendo que uma delas “*Atelier do Artista: uma alegoria real da minha vida artística e moral*” era uma reconhecida obra prima pelo crítico de arte Charles Baudelaire. Courbet retirou todas as suas obras do Salão de Paris, organizou e as instalou em um pavilhão independente nomeado *Pavillon du Réalisme*. Espaço expositivo alternativo e uma importante manifestação de um artista inconformado contra o sistema legitimador da arte. De acordo com Terry Smith:

Um antecedente fundamental é Gustave Courbet quando organizou o Pavilhão do Realismo em 1855, promovendo uma histórica exposição individual ao apresentar, em uma mostra particular, obras suas recusadas pela Exposição Universal de Paris. Outro marco importante é o Salão dos Recusados, de 1863, o mesmo no qual a obra *Almoço na relva*, de Édouard Manet, causou

tremendo estranhamento e polêmica. Nesse sentido, é ainda necessário evocar a mostra independente do Salão de Paris em que Claude Monet apresentou *Impressão, nascer do sol* (1872), junto a pintores como Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Paul Cézanne e Edgar Degas, grupo este que após a exposição seria chamado de Impressionista. (SMITH, 2012, p. 187)

Paralelamente aos movimentos descritos acima, surgiu o sobre o processo de formação do modo de se projetar e sobre o design como reflexo do seu tempo. Lipovetsky e Serroy (2015), levantam uma corrente pensada por Henry Cole. A partir dos anos 1850 um grupo de pensadores e artistas reformadores, ao não rejeitarem a mecanização ou voltarem aos métodos artesanais, o movimento *Arts & Crafts*, promoveram a junção entre arte e indústria. A proposta seria desenvolver uma linguagem adequada àquele período da Revolução Industrial. Para os autores, Cole trouxe o conceito de “manufatura de arte”, corrente que serviu como apoio aos funcionalistas adiante. Do que seria chamado posteriormente de estética industrial ou design. O entrelaçamento entre arte, design, técnica e consumo. Estas propostas e movimentos refletiram no pensamento sobre o espaço como um todo, mas também sobre o espaço expositivo.

No século XIX, já sob o mecenato burguês, os interesses eram voltados para a propagação das vantagens de ser industrialmente progressista. Segundo Castillo (2008):

[...] por meio da veiculação pública de suas obras, os artistas assumiram uma nova posição social, incorporando-se ao âmbito das artes liberais e ao campo da reflexão. Forjando a instituição de seu valor artístico no mercado, esses artistas produziram, paralelamente aos conceitos expositivos, mudanças significativas capazes de esclarecer não apenas as transformações ocorridas nas concepções de espaço e montagem, mas o próprio papel das exposições ao longo da história da arte. (CASTILLO, 2008, p. 25)

Segundo a autora, artistas e público foram manipulados de acordo com interesses do mercado aliado, com objetivo de atrair grandes compradores. Dessa maneira, houve uma mobilização em busca de um novo público que se interessava verdadeiramente pela arte.

[...] a partir das vanguardas modernas, surgidas no início do século, em razão deles, as exposições voltariam seu interesse para a obtenção de uma totalidade espacial em suas montagens. [...] No final do século XIX, a questão da montagem tornava-se decisiva tanto para a elaboração das obras quanto para sua devida interpretação do público. Nesse sentido, a produção artística tomava para si o espaço como limite para suas propostas – viabilizadas pelas experimentações modernas – ameaçando, assim, a autonomia do objeto artístico. (CASTILLO, 2008, p.42)

Segundo o historiador Giulio Carlo Argan (1988) na época do Modernismo, na passagem entre os séculos XIX e XX, foi discutido a figura psicológica, social, profissional do artista como um indício da crise de sua função na sociedade. Para o autor, os “acadêmicos” estavam em baixa e a sociedade moderna, ao se vangloriar do seu avanço, aspiraria por artistas avançados. Porém, a arte que levanta problemáticas não, necessariamente, os agrada.

Governos, municípios, bancos se tornaram mecenas, encomendam grandes decorações em “estilo moderno” para seus edifícios. As grandes feiras de exposições, que celebram o progresso industrial, oferecem oportunidades de sucesso mundano à arquitetos, pintores, escultores, e estimulam a busca de qualidade estética no produto industrial. Como a rica burguesia industrial não tem um interesse efetivo pela arte, ocupando-se dela apenas por motivos de prestígio social, ela utiliza o intermediário do mercado: alguns mercadores dotados de intuição e gosto, como o francês Vollard, muitas vezes se antecipam à crítica na descoberta de valores. [...] nos Estados Unidos já estão se formando as primeiras grandes coleções, e os compradores americanos, menos toldados pelos preconceitos de uma cultura oficial, são mais abertos e corajosos do que os europeus. Surgem nas capitais os primeiros museus de arte moderna, naturalmente, destinados a consagrar as glórias daqueles que, para a burguesia no poder, são seus “gênios”. Nasce (1895) a Bienal de Veneza, para incentivar a comparação e rivalidade entre as nações: nas três primeiras

décadas do século, constitui o centro do modernismo moderado e desde então oficializado. (ARGAN, 1988, p.208)

Estava claro que a modernidade afirmava e requisitava uma nova maneira de pensar e agir, partindo da sociedade em processo de mecanização e industrialização. O público tinha preferências por perfis psicológicos dos artistas: os que assumiam o ar de iniciados, os gênios inspirados, ou mesmo, os rebeldes.

De acordo com Zanini (2018), a rejeição ao historicismo dominante no século XIX e a atenção dada às *artes aplicadas* na vida cotidiana foram elementos postos em realce no *Art Nouveau*. Uma contestação radical a fórmulas decaídas pelo uso faz reconhecer uma nova situação ao considerar a exaltação do modernismo.

Os usos mecânicos do *Art Nouveau* se fizeram essencialmente no sentido da divulgação industrial dos produtos e de empregos relativos, na arquitetura, de materiais como, sobretudo, o ferro, além do vidro e em seguida o concreto armado. A transferência do trabalho manual para a esfera da industrialização, pelo projeto específico que percorrerá a natureza serial do desenho industrial futuro, tomara uma direção mais precisa com o *Deutscher Werkbund*. (Zanini, 2018, p. 38)

O movimento *Deutscher Werkbund* (1907 – 1938), de integração da arte e do artesanato à produção industrializada, teve impulso na Alemanha, faz as pazes com a indústria e abre espaço para a Bauhaus (1919 – 1933) posteriormente.

O tensionamento entre tradição e modernidade era normal nessa época, pelo processo de transição. Logo, associações artísticas (França, Berlin, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo), ao perceber a importância do espaço de apresentação da obra, percorreram caminhos que abordassem tal questão. As Secessões foram formadas para que grupos de artistas que não estavam de acordo com as normas ditadas pelo sistema vigente se afastassem. Alguns grupos procuraram se libertar, com o objetivo de expor tendências artísticas variadas, renunciando o aparato decorativo imposto pelos tradicionalistas.

Assim, uma nova concepção expositiva contrária ao gosto dos burgueses foi proposta por artistas. Com poucos quadros nas paredes foi possível o distanciamento entre objetos artísticos no espaço expositivo, trazendo a atenção do espectador a cada peça individualmente. A partir de uma lógica de “arte como unidade”.

[...] a adoção desse paradigma de unidade artística efetivava o antigo desejo romântico de unir arte e vida, assim como as artes aplicadas, que na mesma época se emancipavam, adotando a revolucionária ideia ligada à era industrial de conceber a forma artística conforme sua função. (CASTILLO, 2008, p. 43)

Castillo (2008) explica que a formação das Secessões legitima a hipótese espalhada pela Europa de uma estética da vida como unidade, coesão e totalidade cultural.

Em 1897, um grupo de criativos austríacos, incluindo Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich e Gustav Klimt, renunciou a seus cargos na Associação de Artistas Austríacos. Estabeleceu a União dos Artistas Austríacos, conhecida como *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, ou a Secessão de Viena. Seu objetivo era quebrar as tradições conservadoras que se enraizaram na história e criar uma visão internacionalista e abrangente de gêneros artísticos contemporâneos e atemporais. (ARCH DAILY, 2022)³

3 A revista *Archdaily* é referência, especialista em temas sobre arte, arquitetura e design.

Para Castilho (2008) tais exposições tinham como proposta dar um sentido de homogeneidade absoluta entre os artistas, a obra, o espaço e a montagem, resultando em uma obra de arte total. Segundo a autora, a Secessão Vienense de 1902 é um excelente exemplo:

[...] as exposições da Secessão, perdurariam por mais de três décadas, tornaram-se um novo tipo de arte (e, por que não dizer, as exposições passaram a ser um projeto artístico, antecipando assim o que se configura na maioria das mostras atuais). Exposição concebida como acontecimento, a Secessão de Viena de 1902 trazia em sua totalidade, simultaneamente, dois aspectos distintos: de um lado, o espectador desempenhando o papel de vetor e de veículo de um campo estético; de outro, o espaço como uma espécie de teatro mudo. Guardando-se as devidas proporções culturais e conceituais, pode-se dizer que [...] se anunciava o que viriam a ser, em 1950, os *happenings*. Nessa exposição – assim como ocorreria no futuro – embutiam-se formas teatrais nas formas artísticas apresentadas, conforme aponta Rousseau, referindo-se à ideia de obra de arte total, em “*Lettre sur les spectacles*”. (CASTILLO, 2008, p. 43/44)

Embora a arquitetura tenda a se atrasar em relação aos outros segmentos, pela complexidade da construção de um edifício, arquitetos, designers e artistas sentiram que as ambiguidades trazidas pelas mudanças sociais permaneceriam caso alguma atitude não fosse tomada. Portanto, o arranjo das obras mudou a fim de mostrar maior distinção entre estas. As montagens buscavam um todo coeso, porém traziam a atenção do espectador a cada uma individualmente. A Secessão de 1902 exemplifica um novo tipo de concepção, a começar pelo edifício-sede de 990 metros quadrados de espaço expositivo projetado por Joseph Maria Olbrich, no centro de Viena.

Tratava-se de um cubo claro, no qual a iluminação da cúpula central fazia predominarem as tonalidades brancas e zenitalmente dourada. Tendo como responsáveis Hoffmann, pelo interior, e Gustav Klimt, entre outros, pelo décor, ali surgiram paradigmas expositivos adotados até os dias atuais, como, por exemplo, o princípio do cubo branco. A meta dos organizadores era possibilitar a ação plena da associação moderna da Secessão num espaço destinado a exposições que explorassem valores espaciais: arquitetura, arte e décor (ou montagem) interligavam-se, perfazendo uma totalidade, em cuja elaboração a iluminação equânime – planejada para garantir o mesmo espaço de luz em todo o espaço e a total ausência de reflexos – desempenharia importantíssimo papel. (CASTILLO, 2008, p.44)

A partir dessa estrutura, houve flexibilidade para que cada exposição montada tivesse diferentes divisões espaciais. Segundo Castillo (2008) no espaço expositivo:

[...] foram criados trilhos com corrediças em toda a superfície interna, na qual apenas seis pilares, distribuídos longitudinal e transversalmente, sustentavam seu núcleo principal, entrecruzado como uma espécie de basílica, composta de naves laterais e coroada por uma cúpula de vidro. (CASTILLO, 2008, p. 44)

A descrição acima poderia ser feita sobre concepções de espaços expositivos realizados ao longo do modernismo, ou mesmo, na contemporaneidade. A autora continua:

Nas montagens, a estratégia adotada para obtenção de um todo único e coeso era, geralmente, centralizar uma obra em contraponto às demais. Na Secessão em 1902, por exemplo, foi instalada, no centro do pavilhão, a obra de Klinger intitulada *Beethoven*. Não se tratava apenas de uma obra ou de um artista privilegiado espacialmente, mas, acima de tudo, de uma ideia, de uma imagem, do pilar estrutural de toda montagem, para onde tudo convergia: o título, o espaço e as demais obras. A obra de Klinger atraía não só seu público, mas o todo da mostra, conferindo-lhe unidade, como se ocorresse, por seu intermédio, um entrelaçamento de artes, cores e ritmos de estrutura. (CASTILLO, 2008, p. 45)

Castillo (2008) aponta o comentário do historiador Ekkehard Mai sobre a mostra:

[...] era como se tudo se revelasse sob um senso global de totalidade, para onde todas as partes deveriam convergir: como se o tema, os meios e as matérias de montagem, o catálogo e o *vernissage* somassem forças para a consagração da criação. (CASTILLO, 2008, p.45)

A Secessão de Viena teve a duração entre os anos 1897 à 1905.

Dando seguimento às transformações da produção artística, se afirmando cada vez mais autônoma em relação ao circuito artístico, estas foram definidoras de novas concepções expositivas. A Bienal de Veneza (1895) e as exposições elaboradas pelas vanguardas das primeiras décadas do século XX foram a essência dos efeitos que ainda sentimos nas exposições atuais.

A Bienal de Veneza foi fundada em 1895 quando foi organizada a primeira Exposição Internacional de Arte. Na década de 1930, novos festivais foram adicionados: Música, Cinema e Teatro (o Festival de Cinema de Veneza em 1932 foi o primeiro festival de cinema da história). Em 1980 teve lugar a primeira Exposição Internacional de Arquitetura e em 1999 a Dança fez a sua estreia na Bienal. Há mais de 120 anos, é uma das instituições culturais mais prestigiadas do mundo. Atualmente, tem um público de mais de 500.000 visitantes na Exposição de Arte. (A BIENAL DE VENEZA, labiennale.org, sem data)



Figura 4: Primeira Bienal de Veneza (1895)

Fonte: labiennale.org

A Bienal é composta por uma exposição principal no Pavilhão Central e outros pavilhões organizados por dezenas de países. Tais exposições são organizadas independentes do pavilhão central como eventos “colaterais”, são produzidas em diferentes datas. Os organizadores incentivaram os países participantes a construir seus pavilhões em Veneza para apresentarem exposições de suas nações. Os custos de construção, manutenção, organização e programação eram arcados pelos participantes (Figura 5).

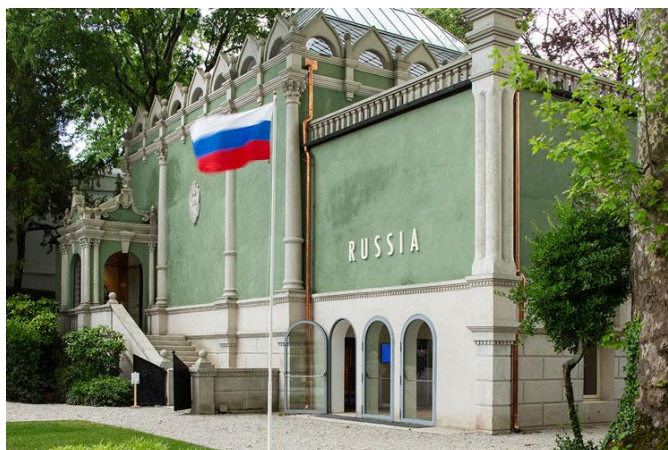


Figura 5: Pavilhão da Rússia (2022)

Fonte: labienalle.org

No século XX começaram a surgir vários museus. O primeiro Museu de Arte Moderna foi o MOMA (*Museum of Modern Art*) em Manhattan, Nova Iorque, fundado em 1929. Atualmente, alcançou uma coleção variada que oferece uma gama de arte moderna e arte contemporânea, de pinturas e esculturas europeias dos 1880s à filmes, design e arte performática. (Google Arts & Culture)

Em 1923, o artista El Lissitzky (1890 – 1941), considerado uma importante influência para / da Bauhaus, propôs uma exposição integrando os princípios da arquitetura, da escultura e da pintura no espaço Proun. (Figura 6)



Figura 6: E. Lissitzky “Proun Room”, 1923.

Fonte: Google Arts & Culture

Lazar Markovich Lissitzky, conhecido pelo pseudônimo El Lissitzky, foi um artista, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto russo. Foi uma figura relevante durante a vanguarda russa, contribuindo para a formação do suprematismo em conjunto com o seu mentor, Kazimir Malevich, e autor de inúmeras mostras de arte e trabalhos de propaganda para a então União Soviética. A sua obra exerceu grande influência na Bauhaus e nos movimentos construtivistas, tendo sido pioneiro em técnicas de produção e soluções estéticas que viriam a dominar o design gráfico ao longo do século XX. Todo o percurso de El Lissitzky está intimamente ligado à crença que o artista podia ser um agente de mudança, mais tarde resumida no seu edito, "*das zielbewußte Schaffen*" — criação orientada por objetivos. (Google Arts & Culture, sem data)

Através desse processo, enxergamos que novas formas de se pensar a expografia foram concebidas ou mesmo forçadas a acontecer. O espaço expositivo, de certa forma, se converteu em um grande laboratório no campo da curadoria e da expografia. Através da *Exposição Internacional Dadá* de Berlim em 1920 (Figura 7), percebemos que a disposição dos objetos no espaço, sua expografia, se estabeleceu como uma “des-ordem”. Com curadoria de Dr. Burchard, artista participante, tal exposição apresentou 174 obras de artistas dadaístas.



Figura 7: Primeira Exposição Dada, Berlim, 1920.

Fonte: LOUISE, Victoria, Artsoul, 2023.

No texto publicado pela Artsoul: *Dadaísmo: o expoente da arte irracional* por Victoria Louise em 29 de outubro de 2022 (atualizado em novembro 2023), explica as origens intrinsecamente políticas, com viés de protesto. O dadaísmo objetivava mostrar que todos os valores morais e estéticos perdera o sentido devido à Guerra. As obras partiam da ocasionalidade e irracionalidade, logo, o movimento era *nonsense* (sem sentido). Não buscava um sentido único. O *Cabaret Voltaire*, pequeno teatro de variedades, teve início em 1916 como um movimento dadaísta. A ideia subversiva foi formada em oposição à Primeira Guerra Mundial e na destituição dos sistemas baseados na razão e na lógica. Louise (2023) mostra a relevância de Hannah Höch (figura 8), a única mulher representada na Feira que expôs 174 obras de 27 artistas de diferentes nacionalidades. Höch mostrou um pôster (figura 9), duas bonecas artesanais, 2 relevos e 4 colagens.



Figura 8: Hannah Höch, 1919.

Fonte: Retrato de Hannah Höch. Sem data. Autoria desconhecida. Imagem: [pinterest<artsoul.com>](https://pinterest.com/artsoul.com)



Figura 9: Fotomontagem de Hannah Höch, 1919. Intitulada *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*, (1919-1920). Exibida na Primeira Feira Internacional Dadá, em Berlim (1920).

Fonte: Artocollage, Artsoul, sem data.

A origem do Dadaísmo se deu através da prática da anti-arte, iconoclasta, da escrita automática, da fotomontagem, a relação da tipografia, a interseção entre artes visuais e literatura.

A Exposição Internacional do Surrealismo, Paris (1938), realizada por Marcel Duchamp, foi uma instalação feita com 1200 sacos de carvão pendurados no teto e 5 sacos de carvão no fogareiro, em seu entorno, as obras. Segundo Louise:

[...] o dadá desencadeou o surrealismo, suas produções exacerbadamente ilógicas não conseguiram se manter por muito tempo, nesse sentido, o surrealismo aparece com mais estabilidade temporal e conceitual. Ainda que próximos, eles tinham diferenças estéticas, técnicas e teóricas. Esse segundo movimento buscava um embasamento racional na psicanálise, ainda que também estivesse muito ligado à irracionalidade, e tinha interesse em representar associações inconscientes e o mundo dos sonhos. (LOUISE, Artsoul, 2023)

Duchamp trabalhou a expografia deslocando o olhar do visitante que antes era somente na altura do observador. A instalação no teto e no centro do espaço expositivo da galeria cria uma relação diferente no fluxo expositivo, provocando uma nova experiência expográfica.



Figura 10: *Boîte-en-valise* - Marcel Duchamp (1935 – 41)

Fonte: LOUISE, artsoul.com.br, 2023.

As *Valises de Duchamp* (Figura 10) contém suas próprias obras em miniatura e são um museu portátil. Feito de uma mala de mão desdobrável em couro, inaugurou um museu andante que circula para qualquer lugar, com sua própria organização e expografia. Várias versões foram feitas como edição de luxo.

Quando a vanguarda francesa se desloca para Nova York, em função da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Marcel Duchamp criou *Milhas de barbante*, na exposição *Primeiros documentos do surrealismo* (1942). O artista, curador, expografista, criou um emaranhado ao longo do fluxo expositivo (Figura 11)

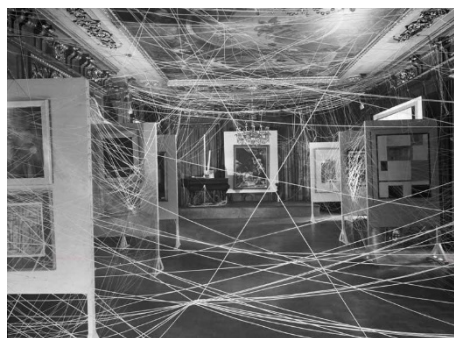


Figura 11: *Milhas de barbante*, Marcel Duchamp, 1942. Exposição: *Primeiros documentos do Surrealismo*.

Fonte: RESEARCHGATE.NET

Outra proposta que desfragmenta a ideia de espaço expositivo são os Livros de Artista. Conforme as pesquisadoras Celina Figueiredo Lage e Izabela Marcolino Carvalho Costa (2017), o Livro de Artista está relacionado às novas possibilidades expositivas. Artistas e curadores nas décadas de 60 e 70, como questionamento sobre espaços tradicionais de circulação da arte (museus, salões e galerias), encontraram um veículo alternativo para divulgarem ideias e se expressarem artisticamente. A auto publicação foi uma nova maneira de ampliação de público e de divulgação da arte.

As autoras citam a pesquisadora Bernadette Panek (2005), ao explicar a busca além do cubo branco. Além dos Livros de Artista, as publicações periódicas e isoladas, assim como os fanzines, tornaram espaços legitimados para substituição das paredes de museus e galerias. Portanto, tais espaços alternativos, além de um espaço expositivo e fazer artístico, se tornou uma crítica institucional frente ao sistema vigente. De acordo com Panek (2005):

[...] o espaço de exposição da galeria se transfere para o espaço do livro e vem a proporcionar uma atitude diferenciada no que se relaciona à exposição e à distribuição da obra de arte, bem como um interesse maior no envolvimento da arte nas questões sociais. (PANEK, 2005, p.8)

Com o investimento, investigação e pesquisa de outras formas de exibição, colocando o próprio corpo como suporte, o curador decide tomar o espaço gráfico como espaço expositivo. Um exemplo de uma exposição de baixo custo que tinha como premissa a desmaterialização da arte dos anos 1960 e o enfrentamento dos meios consagradores da arte foi uma exposição em 1965 do curador estadunidense Seth Siegelaub. Tal exposição seria depositada em um livro. Não um livro documentando uma exposição em sua fisicalidade, porém um convite para os artistas ocuparem as páginas de uma publicação como o espaço gráfico. Portanto, considera o livro e o espaço gráfico como o espaço expositivo.

De acordo com o *site Book as Exhibition*⁴ (Figura 20), projeto fundado pelo artista, designer, pesquisador e curador **Krishna Balakrishnan**, o catálogo de Siegelaub publicado em 1968 foi o único local para registrar exposições de artistas conceituais da época. Os artistas contribuíram para o trabalho individualmente usando minimamente os meios visuais e gráficos tendo como meio o xerox constituído da imperfeição técnica. Embora as exposições conceituais já tivessem se tornado uma prática nesse período no mundo da arte, o uso do livro como espaço expositivo foi uma inovação que abriu possibilidades artísticas. (BOOK AS EXHIBITION, book-as-exhibition.org, 2015)

⁴ *Book as Exhibition* (2015), nasceu a partir de um projeto de pesquisa com objetivo de traduzir o conceito de uma exposição como meio e ideologia em forma de livro. A proposta investiga a prática alternativa às exposições curatoriais tradicionais e à produção de exposições. Assim como, uma investigação sobre o papel da prática de criação de livros e design gráfico, além de seu serviço tradicional para a prática curatorial. O *site* vai além da proposta de Siegelaub, ao focar no espaço curatorial do livro. O objetivo de **Balakrishnan** foi estudar o entrelaçamento da prática curatorial com o design gráfico. Atualmente, o projeto tem vários colaboradores e é um trabalho interdisciplinar que pretende entender e mostrar como a prática da curadoria está sendo moldada pelas intervenções do design do livro e do campo mais amplo. A prática examina a intercambialidade da mídia, levando em consideração estratégias visuais, narrativas e da semiótica. (BOOK AS EXHIBITION, book-as-exhibition.org, 2015)

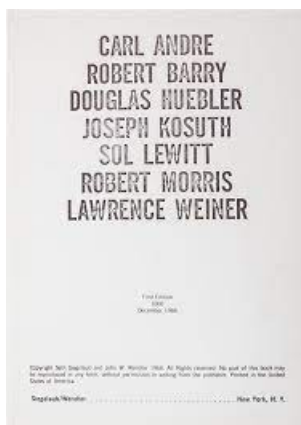


Figura 12: Seth Siegelaub, *Xerox Book* - Seth Siegelaub, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, AKA the Xerox Book, New York, 1968.

Fonte: BOOK AS EXHIBITION, book-as-exhibition.org, 2015

A estratégia das vanguardas em relação às condições expositivas ao longo do século XX foi crucial para a difusão e afirmação dos novos valores artísticos, da independência em relação aos júris e às políticas dos salões da época. Castillo (2014) explica que “Os multideslocamentos ocorridos no século XX, em cuja proliferação de “ismos” localiza-se a crise dos movimentos artísticos tais como eram entendidos, reforçaram a reciprocidade entre as transformações artísticas”. (CASTILLO, 2014, p.15) Para a autora, a ideia de espaço expositivo ideal foi dissolvida a partir do minimalismo “graças a um estatuto de presença que precipitou o colapso moderno e lançou as bases híbridas da arte dos dias de hoje”. (CASTILLO, 2014, p.16) Portanto, as concepções expositivas adotaram novos termos e linguagens com liberdade para se apropriar do caráter lúdico.

Vimos que o sistema das artes visuais foi implementado no período da era moderna, na transição do sistema capitalista com interesses em associar a estética como forma de manipulação e poder. Podemos vislumbrar o papel fundamental dos colecionadores antes mesmo da mudança de *status* ou o surgimento da concepção do “artista”, assim como, sua importância para a formação dos museus e instituições culturais. Trouxemos exemplos de artistas como agente de mudança em espaços expositivos. Entendemos o momento de entrelaçamento entre a arte, o design, a técnica e o mercado. Mostramos novas propostas artísticas das vanguardas e formas de uso espacial ao longo do modernismo, assim como no período pós-moderno, já no sistema de arte contemporânea. Portanto, acompanhamos o processo do início do rompimento dos paradigmas expositivos no século XX.

Considerações finais

No início do sistema de arte moderna, no século XIX, a Revolução Industrial estava ligada ao proletariado, à burguesia, às cidades e à expansão da sociedade de consumo. Portanto, produziu transformações técnicas e sociais que reverberaram no campo artístico de múltiplas maneiras. O Movimento Arts & Crafts promoveu a junção entre arte e indústria ao desenvolver uma linguagem própria para o período e com o tensionamento entre tradição e modernidade, o Movimento alemão Deutscher Werkbund (1907-1938) integrou arte, artesanato à produção industrializada, culminando na Bauhaus (1919-1933) e na sistematização do exercício do design.

Os multideslocamentos da vanguarda artística permitiram o rompimento de paradigmas que são empregados até hoje, como o conceito do “cubo branco”. Posteriormente, no sistema da arte contemporânea, a contínua flexibilização e desmaterialização espacial, o corpo performático do artista foi incluído como tipologia espacial. A partir daí o espaço cenográfico entra como nova forma de ruptura com o conceito de “caixa preta” teatral. As exposições conceituais como prática atuante no espaço expositivo no século XX pela busca do além do cubo branco, inovaram e abriram

possibilidades artísticas, curatoriais e expositivas. Portanto, o entrelaçamento entre as temáticas arte, expografia, curadoria e design e tecnologia abrem infinitas possibilidades para se pensar novas ferramentas e conceitos.

Ao partir do pensamento projetual o espaço expositivo leva em consideração processos dentro de uma visão holística. Desde o fluxo, a narrativa, o público-alvo, a identidade visual, a divulgação, os recursos financeiros, transmissão de informação, dentre outros. Partindo de uma equipe multidisciplinar que participa da sistematização dominado pelo designer. O design contribui para valorizar, destacar, contextualizar desenvolvendo diferentes efeitos de sentido e experiências. Portanto, seja no espaço físico ou em uma narrativa visual gráfica, como demonstramos no artigo, o design está contribui ao poder sugerir novas maneiras para continuar a quebrar paradigmas. Com foco na inovação e na expansão de possibilidades espaciais e de representação artística, o uso das novas tecnologias na atualidade aponta para uma maior democratização desses espaços ao inserirmos as ferramentas da internet, desde a transição do século XX para o século XXI, como maneira de ultra desmaterialização.

Referências

- ARCH DAILY, 2022. **Uma breve história do movimento de design da Secessão de Viena**. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/983065/uma-breve-historia-do-movimento-de-design-da-secessao-de-viena>>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** - do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- ART BASEL. **Relatório Basel Art Market 2021**. Disponível em: <<https://artbasel.com/about/initiatives/the-art-market>> Acesso em: 28 mai. 2021.
- ARTOFCOLLAGE, sem data. Disponível em: <artsoul.com>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- ARTSY. Disponível em: <artsy.com> Acesso em: 28 fev. 2021.
- BALAKRISHNAN, Krishna, 2015. **Book As Exhibition**. Disponível em: book-as-exhibition.org. Acesso em: 9 de mar. 2023.
- BELCHOR, C., RIBEIRO, Rita A. C. **Design & Arte: entre os limites e as interseções**. Contagem: Ed. do Autor, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: RS: L&PM, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BIBLIOTECA NACIONAL, 2020. **Exposição Universal de Londres de 1851 e o Palácio de Cristal**. Disponível em: <<https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/exposicao-universal-londres-1851-palacio-cristal>> Acesso em: 19 fev. 2023.
- BIENAL DE VENEZA, sem data. **História**. Disponível em: <labienalle.org>. Acesso em 15 fev. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- BULHÕES, Maria Amélia. **Arte Contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

- BULHÕES, Maria Amélia. **Artes Plásticas**: participação e distinção. Brasil anos 60/70. São Paulo: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990. Tese de Doutorado.
- BULHOES. M. A. (Org.); ROSA. N. V. D.; RUPP. B.; FETTER. B. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Blusher, 2004.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Arte de expor**: curadoria como *exposis*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008.
- CATANI, Afrânio Mendes. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- CENTRE POMPIDOU. **E-Lissitzky Proun Room**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/E-Lissitzky-Proun-Room-1923-Picture-made-by-A-Orlova-at-the-Centre-Pompidou-in-2018_fig1_345085294> Acesso em: 28 fev. 2023.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1998.
- FLOREZ, L. S., SANJAND, N., & OKADA, W. Construção do espaço museal: ciência, educação e sociabilidade na gênese do Parque Zoobotânico do Museu Goeldi (1895-1914). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. 2018.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação, Rafael Cardoso (org.), Cosac Naify. São Paulo: 2007.
- GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeu. **Conigurações do pós-digital : Arte e cultura tecnológicas** / Pablo Gobira, Tadeus Mucelli (organizadores). - Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.
- GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeu. **Conigurações do pós-digital**: Arte e cultura tecnológicas / Pablo Gobira, Tadeus Mucelli (organizadores). In LAGE, Celina Figueiredo; COSTA, Izabela Marcolino Carvalho. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, p.144.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. 16 Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015, 688 p.
- GUZMAN, Joaquim, Culture Plaza, 2020. **A volta dos gabinetes de curiosidades**. Disponível em: <<https://valenciaplaza.com/el-regreso-de-los-gabinetes-de-curiosidades>> Acesso em: 19 jan. 2023.
- HEINRICH, Fabiana Oliveira. **Crítica da experiência como mercadoria no Campo do Design**. Rio de Janeiro, 2018. 202p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- IBRAM (**Instituto Brasileiro de Museus**). Disponível em <<https://www.museus.gov.br/>> Acesso em: 10 jan. 2023.
- JESUS, Eduardo De (Org.), 2018. **Walter Zanini – Vanguardas, Desmaterialização, Tecnologias Na Arte**. São Paulo: Wmf Martins Fontes.

LAMOUR, Catherine; GRANET, Danièle; **Grandes e pequenos segredos do mundo da arte**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

LIMA, Naiara, 2011. **Perspectiva na Arte Renascentista**. Disponível em: <<http://esteticaehistoriadasartes.blogspot.com.br/2011/10/perspectiva-na-arte-renascentista.html>> Acesso em: 12 jan. 2023.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOUISE, Victoria, ARTSOUL, 2023. **Dadaísmo: o expoente da arte irracional**. Disponível em: artsoul.com. Acesso em: 03 mar. 2023.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003-2010.

MEDIUM.COM. **Gabinetes de curiosidades**. Disponível em: <<https://medium.com/museus-e-museologia/os-gabinetes-de-curiosidade-e-o-renascimento-d85eb3f34ff3>> Acesso em: 19 fev. 2023.

MOURA, Mônica. **Design, arte e tecnologia**. São Paulo: Edições Rosari, v. 1, 2005.

MOUTINHO, Mário Canova. A Construção do Objeto Museológico. **Cadernos de Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**, Lisboa, 1994.

NORMAN, D. A. **O design do dia a dia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

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

RESEARCHGATE.NET. **Milhas de barbantes de Marcel Duchamp**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Milhas-de-barbante-de-Marcel-Duchamp-na-exposicao-Primeiros-documentos-do-surrealismo_fig5_330693692> Acesso em: 15 fev. 2023.

SILVA, S. L. **Os fundamentos ontológicos das relações entre design e arte**. 2019. 224 f. Tese. Universidade do Estado de Minas Gerais - Escola de Design, Belo Horizonte, 2019.

SP – ARTE. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/visitacao/>> Acesso em: 20 jan. 2021.

THE GUARDIAN. **Art and design**. Disponível em: <www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/20/the-> Acesso em: 08 jul. 2021.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.