

AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES
DA EXPOSIÇÃO JOAN MIRÓ. A
FORÇA DA MATÉRIA: UM
ESTUDO DE CASO

Rógerio Victor Satil Neves

Rógerio Victor Satil Neves

AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DA EXPOSIÇÃO *JOAN MIRÓ. A
FORÇA DA MATÉRIA*: UM ESTUDO DE CASO

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Universidade Federal de
Santa Catarina como parte dos
requisitos necessários para a obtenção
do Grau de Bacharelado em
Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Thainá Castro
Costa Figueiredo Lopes

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Satil Neves, Rógerio Victor
AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DA EXPOSIÇÃO JOAN MIRÓ. A
FORÇA DA MATÉRIA: UM ESTUDO DE CASO / Rógerio Victor
Satil Neves ; orientador, Prof.ª Dr.ª Thainá Castro
Costa Figueiredo Lopes , 2018.
117 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em
Museologia, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Exposição itinerante . 3. Joan
Miró. 4. Instituto Tomie Ohtake; MASC. 5. MASC. I. ,
Prof.ª Dr.ª Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes.
II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em Museologia. III. Título.

Rógerio Victor Sáttil Neves

AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DA EXPOSIÇÃO *JOAN MIRÓ. A FORÇA DA MATÉRIA*: UM ESTUDO DE CASO

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Museologia, e aprovado em sua forma final pela Coordenadoria do Curso de Graduação em Museologia.

Florianópolis, 24 de novembro de 2017.

Prof.^a Ms. Luciana Silveira Cardoso
Coordenadora do Curso de Museologia

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a. Daniela Queiróz Campos
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a. Letícia Borges Nedel.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Rosângela Cherem
Universidade do Estado de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

A Fundacion Miró de Barcelona por ter autorizado o uso das plantas expográficas para realizar o Trabalho de Conclusão de Curso.

A minha orientadora, Thainá Castro, por sempre estar presente e apoiar os meus devaneios museológicos.

A todas as pessoas que tiveram paciência em me ouvir falar sempre sobre a pesquisa. Principalmente a meus amigos que me ajudaram com questionamentos e críticas sobre a pesquisa: Alex Padilha, Fernanda do Canto, Marcelo Forte, Maria Vitória e Raisa Ramoni.

E com muito amor e sendo sempre canceriano: Muito Obrigado Vó! Essa pesquisa é fruto do que você me ensinou desde pequeno “corra sempre atrás dos seus sonhos”

“Ceci n'est pas un TCC”
(Conversas com Maria V, em uma noite de
inverno, vinhos e queijos)

RESUMO

Este trabalho de conclusão analisa as expografias da exposição itinerante Joan Miró. A Força da Matéria, em uma perspectiva museológica, na qual resultou em 03 capítulos. O primeiro trabalha com a construção teórica sobre exposição itinerante, expografia, espaço e discurso. O segundo busca compreender a exposição em seu cerne curatorial e os agentes institucionais que participaram de sua construção. O terceiro capítulo se desdobra com a análise expográfica, sustentada pela construção teórica de toda a pesquisa. Ao todo, a pesquisa versa a investigação, a partir de um estudo de caso, sobre exposições itinerantes e seus discursos.

Palavras-chaves: Exposição itinerante, Joan Miró; Instituto Tomie Ohtake; MASC;

ABSTRACT

This research analyzes the expography of the travelling exhibition *Joan Miró. A Força da Matéria*, in a museological perspective and resulted in 03 chapters. The first chapter is a theoretical construction on traveling exhibition, expography, space and discourse. The second seeks to understand the exhibition in its core curatorial and institutional agents who participated in its construction. The third chapter unfolds with the expographic analysis, supported by the theoretical construction of all research. In all, the research is the investigation, based on a case study, about traveling exhibitions and their speeches.

Key words: Traveling exhibition, Joan Miró; Instituto Tomie Ohtake; MASC;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Joias reais da República Checa em uma exposição no Castelo de Praga, Maio de 2016.....	23
Figura 2 Exposição dos quadros de Cézanne e Picasso no Museum of Modern Art, 2009	25
Figura 3 Retrato de uma niña.....	47
Figura 4 Femme assise	48
Figura 5 Le diamant sourit au crépuscule.....	49
Figura 6 Poème.....	52
Figura 7 Planta expográfica espaço expositivo MASC	72
Figura 8 Planta expográfica do espaço expositivo Tomie Ohtake	75
Figura 9 Planta expográfica passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 MASC	77
Figura 10 Planta expográfica passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no Tomie Ohtake.....	78
Figura 11 Imagens da exposição Joan Miró no Instituto Tomie Ohtake.....	81
Figura 12 Imagens da exposição Joan Miró no Instituto Tomie Ohtake.....	82
Figura 13 “Personnages dans la nuit” (1960)	83
Figura 14 “Femme et oiseau dans la nuit” (1969)	85
Figura 15 Planta expográfica: localização do quadro Femme et oiseau dans la nuit.....	86
Figura 16 “Personnagen dans la nuit” (1974).....	87
Figura 17 Planta expográfica: localização do quadro Personnages dans la nuit	89

LISTA DE TABELA

Tabela 1 Estágios de concepção de uma exposição	37
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS

CAM – Círculo de Arte Moderna

FCC – Fundação Catarinense de Cultura

ICOM – International Council of Museums

MoMa – Museum of Modern Art

MASC – Museu de Arte de Santa Catarina

MAMF – Museu de Arte Moderna de Florianópolis

MAMs – Museus de Arte Moderna

MUSEION – Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

V&A – Victoria and Albert Museum

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CAPÍULO I: UM ESTRANHO ENTRE NÓS	18
1.1 Os dispositivos expográficos para configuração de um discurso. 19	
1.2 O espaço.....	28
1.3 Exposições itinerantes.....	30
1.4 Planejamento de exposição.....	35
2 CAPÍTULO II: DISSECAÇÃO DA EXPOSIÇÃO PARA COMPREENSÃO DOS SEUS AGENTES	40
2.1 A exposição e o artista	40
2.2 Entrando na ideia conceitual de Miró: a “linha” e seus tópicos essenciais da exposição.....	46
2.3 A Fundación Joan Miró e sua importância na exposição 55	
2.4 O Tomie Ohtake.....	57
2.5 O MASC	60
2.6 Divergências e convergências entre as instituições Tomie Ohtake e MASC.....	63
3 CAPÍTULO III: O “EU” DO MEU OUTRO “EU”.	66
3.1 Do espaço À semiótica.....	67
3.2 Descrição expográfica.....	72
3.2.1 O espaço expositivo da exposição <i>Joan Miró. A força da Matéria</i> no MASC	72
3.2.2 O espaço expositivo da exposição <i>Joan Miró. A força da Matéria</i> no Tomie Ohtake.....	75
3.3 Análise expográfica.....	76
3.4 A relação entre os núcleos.....	76

	3.4.1	Passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no MASC	76
Ohtake	3.4.2	Passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no Tomie	78
	3.5	Objetos em espaços diferentes	79
	3.5.1	Os objetos e suas disposições no espaço	81
	3.6	Os quadros pendurados nos painéis coloridos	84
(1969)	3.6.1	O caso do quadro “Femme et oiseau dans la nuit”	85
	3.6.2	O caso “Personnagen dans la nuit” (1974)	87
	3.7	Os dispositivos expográficos e a contextualização ..	91
4		CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
5		REFERENCIAS	96
6		ANEXOS	100

INTRODUÇÃO

O processo de comunicação em museus pode ocorrer tanto a nível interno quanto externo, para esse estudo temos como foco a comunicação museológica. Essa se refere a uma subárea da museologia que reflete a teoria da comunicação aplicada no museu. A comunicação museológica se apropria de elementos do campo da museologia, além de outras áreas, para fundamentar as ações do museu. Então, destaca-se que a exposição é um produto do processo de comunicação que o museu apresenta de forma a perpassar por estágios que consequentemente realizem, de acordo com Blanco (1999), a tradução de um discurso científico em um discurso expositivo. Portanto, sublinha-se que a exposição é um dos meios de comunicação que o museu apresenta para se conectar com seus públicos na relação objeto-sujeito.

O papel da exposição, dentro da comunicação do museu se mostra como um dos atores principais, pois a exposição é um dos meios que o museu consegue contato direto com o seu público. Com isso, podemos acentuar que segundo Cury (2005, p.34), “No *stricto sensu*, a principal forma de comunicação em museus é a exposição ou, ainda, a mais específica, pois é a exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas.” Então, compreende-se que existe um acesso à materialização do que foi pesquisado, de forma que o museu consiga aproximar o patrimônio do público.

No que diz respeito às exposições, mais precisamente as exposições itinerantes, são concebidas para viajar entre os espaços, sejam elas de caráter regional, estadual, nacional ou internacional. Essa tipologia de exposição se apresenta como projeto adaptável de acordo com o espaço que ocupa. Essa ocupação se coloca de modo a pensar a logística do espaço, ou seja, o planejamento para que a exposição aconteça de forma a contornar possíveis erros para conseguir manter o discurso expositivo, concebido para a exposição em espaços heterogêneos.

A exposição *Joan Miró. A Força da Matéria* foi formatada e organizada em parceria com a Fundação Miró, em Barcelona, e o Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Um dos objetivos era peregrinar entre Espanha-Brasil e mais especificamente, dentro do contexto nacional, São Paulo-Florianópolis. No Brasil, a exposição itinerante aconteceu no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, entre 24 de maio e 16 de agosto de 2015, e depois seguiu para o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em Florianópolis, entre de 2 de setembro à 14 de novembro de 2015.

A parceria realizada para criação da exposição, em sua gênese, revela-se pela proposição do próprio Instituto Tomie Ohtake em justificar o seu porquê:

É da natureza e da meta do Instituto Tomie Ohtake procurar ênfases e modos alternativos para a história da arte, que nos ajudem a redescobrir lugares que os caminhos já muito trilhados deixam de lado. Apresentar a obra de Joan Miró colabora para esse intuito, na medida em que se trata de figura de presença global, mas que goza ainda da incompleta reflexão sobre os princípios de seu trabalho, sobretudo aquele feito após seu período de diálogo com o movimento surrealista (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.16).

Podemos perceber que o Instituto Tomie Ohtake, usa do discurso de democratização, com o objetivo em trazer grandes nomes, conhecidos e relevantes para a instituição, da história da arte no sentido de preenchimento de lacunas e aproximação para que “[...] o público brasileiro conheça *in loco* a superfície de Miró[...]” (Joan Miró: A Força da Matéria ,2015)”. O contato direto com a autenticidade de um trabalho e não a cópia que é vista por livros de história da arte ou que circulam pela internet.

Conforme a ficha técnica, a empresa que patrocina a exposição itinerante é a Artersis. Essa atua desde 1977, com concessões rodoviárias. O seu apoio para itinerância, entre São Paulo e Florianópolis, tem como justificativa, conforme site¹ da empresa, a promoção do turismo dentro da ilha de Florianópolis. O impacto de uma grande exposição, de âmbito internacional, coloca em questão olhar a cidade por um viés do turismo cultural.

Outro ponto é o papel do governo catarinense dentro do processo de itinerância da exposição, além da questão sobre turismo, revelou-se uma preocupação sobre a escolha da instituição museal para sediar a exposição. De acordo com o governador Raimundo Colombo:

A escolha do Museu de Arte de Santa Catarina (Masc) para receber a exposição Joan Miró- a força da matéria inclui Santa Catarina no roteiro cultural dos grandes eventos nacionais e internacionais. Trata-se de um momento singular para os catarinense e para o Museu de Arte que ganha

ainda mais vigor com a chegada de 122 obras, o maior acervo de Miró fora da Espanha (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.8).

Compreende-se então que existiu uma articulação que relaciona a exposição com o turismo, às consequências que desejaram o local e a instituição museal escolhida. Por se tratar de uma exposição de arte moderna, o Museu de Arte de Santa Catarina foi a instituição escolhida de acordo com a tipologia de seu acervo e seu histórico de criação.

Sobre todos esses pontos abordados, o trabalho de conclusão de curso (TCC) visa pesquisar essa exposição itinerante sobre a problemática da expografia nesses dois espaços. Essa investigação coloca em questão como o processo acontece, a nível institucional, conceitual e material. Esse trabalho consiste em compreender o processo e o produto. A expografia como produto final se torna objeto de estudo, pois ao estudá-la podemos encontrar respostas que não estão disponíveis aos públicos de uma exposição diretamente. Esse trabalho revela a necessidade de contextualizar o leitor sobre exposições itinerantes dentro do território nacional, em parcerias com outros países e seus desdobramentos materiais.

O presente projeto visa analisar as estratégias expográficas que constituíram a exposição itinerante *Joan Miró: a força da matéria*, dentro do contexto paulista e florianopolitano. Primeiramente, devemos destacar que uma exposição apresenta recursos expográficos que constroem seu discurso expositivo. Esse discurso é uma forma de representação que compreende uma ideia conceitual. A sua construção depende de elementos que compõe uma exposição que de acordo com Roberto Conduru são:

[...] todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso: os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos quanto o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam, promovem e patrocinam a mostra (CONDURU, 2006, p. 63).

Cada elemento dentro de uma exposição tem papel relevante para construção de um discurso. Esses recursos expográficos são o apoio substancial para que aconteça a materialização do discurso expositivo. O processo leva em consideração estágios comunicacionais: a definição do tema, a seleção dos objetos, o discurso que será construído, etc. Essas etapas evidenciam que a exposição é um produto do processo da comunicação museológica, que se apropria dos elementos do museu para que seja realizada. Então, olhar o processo de comunicação de uma exposição itinerante também é considerar onde essa será instalada e como a comunicação museológica dessa exposição irá utilizar elementos da instituição para se comunicar com os públicos.

Trabalhar com exposições itinerantes é compreender que o planejamento dos recursos expositivos de uma exposição sofrem interferências de acordo com o espaço que ocupa, ou seja, dependendo do espaço os recursos expositivos se adaptam de modo diferente. Quando analisamos a variável espaço, entende-se como interno e externo. Interno, pontua-se a exposição *in loco*, ou seja, como ela se materializará no espaço expositivo onde os objetos são expostos. Externo diz respeito da região que a exposição apodera-se de forma a verificar a instituição e seu entorno. Conseguir perceber que uma exposição itinerante internacional revela uma megaprodução compreende um dos pontos de partida e questionamento da pesquisa para compreender o papel dessas exposições e sua articulação dentro do contexto museológico.

Ao falar da expografia *Joan Miró. A Força da Matéria*, nesses dois contextos, tocamos a questão de sua adaptação em relação ao espaço. Com isso, abrimos um leque de questionamentos em relação ao molde que essa exposição se apresentou nesses dois diferentes contextos e a interferência do espaço que ela ocupa. Expograficamente, levantamos em um ponto referencial da pesquisa: como esses recursos expográficos foram trabalhados para que se conseguisse manter o mesmo discurso expositivo? Esse apontamento nos leva a hipótese da pesquisa: exposições itinerantes são as mesmas de acordo com o espaço que elas ocupam? Se um discurso depende de elementos materiais para sua consolidação, então, sua estrutura se releva frágil. A fragilidade toca na questão do planejamento da exposição e sua logística.

A partir dos pontos apresentados, o trabalho de conclusão de curso se propõe analisar e comparar as duas expografias. Essa análise consiste em verificar como uma exposição pode ser moldada de acordo com o espaço que ela ocupa e suas respectivas implicações. Então, comparar esses projetos expográficos é uma das chaves para conseguir responder a hipótese colocada. Portanto, realizar essa pesquisa é

contribuir para o desenvolvimento do campo museológico no que se refere a essa tipologia de exposição.

Esses questionamentos ressaltam a questão de um estudo aprofundado dessa tipologia de exposição e suas implicações na área de expografia. Compreender a estruturação dessa exposição é ressaltar a importância dos seus desdobramentos no campo teórico e prático. A pesquisa busca atingir, através da análise expográfica, questões que são intrincadas à concepção de uma exposição itinerante: o contexto político, o porquê itinerar, relação com a região, etc. Essa pesquisa possibilita compreender o processo e o produto de uma exposição, além de suas implicações dentro de um contexto, um espaço.

O trabalho de conclusão de curso se inicia com o objetivo de analisar as plantas expográficas da exposição *Joan Miró: A força da Matéria*. A abordagem da pesquisa se classifica, metodologicamente, como um estudo de caso. Dentro da literatura sublinha-se que

Um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. (Yin R, 2001, p.32)

Sobre os pontos que são apresentados no conceito acima, destaca-se a questão do “empirismo”, em que leva em consideração a minha participação dentro da exposição, no setor de educativo, na qual proporcionou uma imersão dentro do sistema expositivo. Essa imersão leva em consideração os pontos de investigação empíricos, tangenciados na experiência de um fenômeno contemporâneo. Além desses pontos, vale destacar que:

A investigação de estudo de caso enfrenta uma situação tecnicamente única em que haverá muito mais variáveis de interesse do que pontos de dados, e, como resultado, baseia-se em várias fontes de evidências, com os dados precisando convergir em um formato de triângulo, e, como outro resultado, beneficia-se do desenvolvimento prévio de proposições teóricas para conduzir a coleta e a análise de dados. (Yin R, 2001, p.33)

O trabalho se divide em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Um *ser* estranho entre *nós*”, apresenta uma perspectiva

conceitual sobre os jargões que permeiam toda a pesquisa, tópicos que classificam a gênese de uma exposição e, por fim, a conceituação de exposições itinerantes. O segundo capítulo, intitulado “dissecação da exposição para compreensão dos seus agentes” segue com o intuito de preencher informações que são necessárias para compreender o contexto do objeto de estudo. Composto pela apresentação do artista, exposição e das respectivas instituições que receberam à exposição. O terceiro capítulo, intitulado “O ‘Eu’ do meu outro ‘Eu’” constitui a parte da análise expográfica e discursiva, conjuntamente dialogadas com um capital teórico para problematização da hipótese formulada. Por fim, serão apresentadas as considerações finais que remetem uma revisão de todo o trabalho.

É preciso destacar que o capítulo três, por fim, acontece o estudo de caso. Essa análise destacará os elementos “espaço” e “tempo” e sua interferência dentro de um discurso expositivo. Essa tarefa consistirá na comparação das duas plantas ao olhar os objetos e sua distribuição dentro do espaço, assim como a divisão dos núcleos expositivos. Essa comparação abrirá janelas para o cruzamento das proposições teóricas desenvolvidas ao longo do trabalho com os dados obtidos da comparação.

1 CAPÍTULO I: UM ESTRANHO ENTRE NÓS

Quando pensamos alegoricamente sobre a palavra “Estranho”, nos remetemos a uma figura desconhecida, algo de fora. Quando nomeamos de estranho alguma coisa, significa que esse estranho já está entre nós, ocupa nosso espaço. Nessa perspectiva, podemos fazer uma aproximação entre o “Estranho” e “Exposições”, afinal, qualquer exposição é estranha a nós até visitarmos-la. Mas quando falamos sobre exposições de caráter itinerante, especificamente, aquelas que viajam entre fronteiras, que dialogam com conteúdo divergentes, essas procuram pontes de contato para se estabelecerem naquele determinado espaço. A exposição itinerante, nesse caso, que nos visita, ou que nós a visitamos, faz com que o público se relacione, crie narrativas e quebre barreiras. A exposição que se estabelece e se constrói em um espaço nu, agora ao olhar no público, propõe um convite a desbrava-la de forma que o público tenha acesso ao patrimônio que está sendo pesquisado. Ela, a que era estranha de primeiro momento, se torna uma das principais formas de comunicação da instituição.

É a partir desse devaneio que podemos traçar uma linha de raciocínio sobre o que são exposições itinerantes, como são planejadas e que relações têm com os espaços que ocupam. Precisamos saber,

conceitualmente, o que é uma exposição e uma expografia. Com isso, poderemos traçar uma relação entre Exposição, Expografia, Espaço e Discurso.

Os conceitos que permeiam o meio museológico irão nos ajudar a definir o que são exposições itinerantes e sua relação com o espaço. Para isso é necessário entender tanto os conceitos quanto o processo de planejamento de uma exposição.

Este capítulo se inicia como um processo de estranhamento sobre o que são exposições itinerantes, até chegar ao ponto em que exista um estreitamento entre o “estranho” e o “espaço” que elas ocupam.

Dentro do escopo do capítulo serão apresentados autores como Angela García Blanco (1999), Marília Xavier Cury (2005), Roberto Canduro (2006), Michel Foucault (2000), Mairessee Hurley (2012) e publicações referentes a exposições itinerantes do International Council of Museums (ICOM), Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (1963) e Smithsonian Institution (2002).

1.1 OS DISPOSITIVOS EXPOGRÁFICOS PARA CONFIGURAÇÃO DE UM DISCURSO.

Para compreender, primeiramente, o que é uma exposição, devemos pensar esta não como um produto acabado, mas como processo. Entender o processo é olhar suas fases, ou seja, olhar os artifícios que constroem uma exposição e, então, poderemos compreendê-la. Em um primeiro momento, quando falamos sobre exposição, visualizamos objetos colocados em determinado espaço para serem vistos. Começar com essa afirmação possibilita adentrar nos aspectos interacionais e suas respectivas consequências para uma teorização no âmbito da museologia.

Esses objetos são expostos para o indivíduo. Essa relação entre “objeto” e “indivíduo”, que iremos nomear aqui como relação objeto-sujeito corrobora com uma das teorias da área da Museologia. Essa relação é conhecida como “fato museológico” defendido por Waldisa Russio Camargo Guanieri (1990). O conceito em questão expõe a relação entre sujeito-objeto, demonstrando vários níveis de realidade. O importante dentro dessa teoria é destacar para essa pesquisa, como essas relações entre sujeito-objeto tem interferência com o espaço expositivo que ocupam.

Essa construção de realidades dentro de um espaço leva em consideração a materialização de uma linguagem. Essa linguagem pode

ser entendida como a expografia, conceito cunhado por André Desvallés em 1993, que se refere:

L'expographie vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. En cela, elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des expôts liés au programme scientifique comme instruments d'un spectacle, sans qu'ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle. (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2011, P.599)¹.

A expografia procura a tradução de uma linguagem, como destacado pela citação acima, e também podemos pontuar que esse conceito complementa o que Blanco (1999) aponta como a tradução de um discurso científico em expositivo. A expografia é um dos meios para que isso seja consolidado, pois as palavras se tornam materiais. Os elementos expográficos são ferramentas que possibilitam a personificação da pesquisa conceitual de uma exposição.

Com isso, entendemos o papel dos elementos expográficos como recursos que ocupam um espaço e são suportes combinados para criação de uma linguagem. Então, o discurso é uma forma de representação que compreende todos os elementos que compõe uma exposição:

[...] todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso: os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos quanto o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam,

¹ “A expografia visa à busca de uma linguagem e de uma expressão fiel para traduzir o programa científico de uma exposição. Nisto, ela se distingue, por sua vez, da decoração, que utiliza os elementos de uma exposição em função de simples critérios estéticos, e da cenografia em seu sentido estrito, que, salvo algumas aplicações particulares, se serve de elementos ligados ao programa científico como instrumentos de um espetáculo, sem que eles sejam, necessariamente, os sujeitos centrais deste espetáculo” (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2011, P.599, Tradução nossa).

promovem e patrocinam a mostra. (CANDURO, 2006, p. 63)

Para uma maior discussão sobre esses “elementos”, iremos abordar a noção de "Dispositif Muséal", ou uma tradução literal “Dispositivo Museal”, cunhado por Mairesse e Hurley (2012). Os autores se apropriam da teoria de dispositivo de Michel Foucault (2000) direcionando para os estudos de exposição.

Ao dizer, primeiramente:

Dans ce contexte, il est employé incidemment par les professionnels de musée, comme une sorte de terme technique: au même titre que l’on parle de machine, on parlera de dispositif d’exposition ou de dispositif expographique ou communicationnel (MAIRESSE, HURLEY, 2012, p.5).²

Então, uma das noções que um dispositivo assume é de algo material, em um sentido de máquina, ou seja, dentro de uma exposição se apresentam “dispositivos expográficos” que são uma forma de tecnologia (máquina) que utilizamos em um meio (espaço expositivo) para configurar uma linguagem.

Para tanto, precisamos recorrer à noção de dispositivo de Michel Foucault (2000):

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2000, p. 244).

Esse conceito se apresenta como um dos modos de análise dos meios comunicacionais. Sublinhamos aqui, de acordo com a citação acima, esse conjunto heterogêneo que pode estar presentes em enunciado científicos e tecer uma rede de elementos. Essas palavras seguem no

² Neste contexto, é utilizado acessoriamente por profissionais de museus, como uma espécie de termo técnico: da mesma maneira que se fala de máquina, se falaria de dispositivo de exibição ou de dispositivo expográfico ou comunicacional (MAIRESSE, HURLEY, 2012, p.5, tradução nossa).

sentido de olhar os recursos expográficos como dispositivos expográficos, pois esses fazem parte do processo de comunicação, pois são:

[...] conjunto das circunstâncias materiais, presidindo a realização de todo ato de comunicação e que, particularmente, para a comunicação mediática, este quadro se compõe de um tipo de material, de um tipo de suporte e de um tipo de tecnologia que agem como marcas (CHARAUDEAU, 1997, p. 199).

Olhar os dispositivos expográficos como suporte material de uma exposição é compreender que o ato de se comunicar é uma configuração de uma realidade criada a partir de recursos que possibilitam a sua existência. Em outras palavras, o conceito “Dispositif Muséal” segue na pesquisa de Mairesse e Hurley no sentido:

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. (MAIRESSE, HURLEY, 2012, p.5 apud AGAMBEN, 2007, p.31)³.

Portanto, os dispositivos expográficos tem o papel de modelar o espaço. Esses dispositivos conduzem os objetos expostos criando uma realidade para os mesmos, um ambiente, uma narrativa e um discurso.

Se aplicarmos a noção de dispositivo na história das exposições, poderemos entender o espaço de expositivo de outra forma, fazer outras leituras: podemos compreender que esses dispositivos expográficos possibilitam estudar o discurso inserido em determinado espaço. Olhar o suporte não somente como suporte, mas como suporte-função, ou seja, ele é um dos determinados para criação de sentido. Podemos compreender, por exemplo, que o tecido de veludo vermelho que é colocado em baixo de uma coroa real não é somente um tecido, mas ele indica uma função, se associa com o objeto e direciona um sentido. Esse

³ “Chamo de dispositivo tudo que tem, de uma maneira ou outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (MAIRESSE, HURLEY, 2012, p.5 apud AGAMBEN, 2007, p.31, tradução nossa).

tecido indica também um tempo, um espaço, pois é um dispositivo que comunica de forma imagética um discurso. Podemos exemplificar este com a imagem a seguir:

Figura 1 Joias reais da República Checa em uma exposição no Castelo de Praga, Maio de 2016



Fonte 1K. Pacovsky⁴

A imagem é de uma exposição que ocorreu em Maio de 2016, no castelo de Praga. Trata-se das joias reais da República Checa. Quando aplicamos a noção de dispositivo, buscamos além dos objetos, mas como essa construção expográfica foi realizada. Percebemos a iluminação, de modo focal, em que se direciona somente aos objetos. A luz como dispositivo comunicacional acentua que existe algo que precisa ser percebido. Mas não é somente a iluminação que cria esse ambiente, os dispositivos expográficos trabalham em conjunto para o estabelecimento e um sentido, ou, por vezes, de sentidos. A cor preta é um elemento importante também e em conjunto com a iluminação, anula o fundo e os arredores de forma a destacar que o que precisa ser visto e é importante naquele espaço, são os três objetos. Se olharmos bem minuciosamente a imagem, percebemos também que estes objetos estão expostos sobre expositores de cor preta, organizados de forma triangular. O modo que os

⁴ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CrownJewelsBohemia2.jpg>>. Acesso em 14 Feb. 2018.

objetos estão organizados pelos mobiliários expositivos é de extrema importância, pois releva a questão do destaque da coroa. Se analisarmos de forma geométrica, como os mobiliários expositivos são posicionados, podemos perceber que a coroa é o lado extremo do triângulo e os outros dois objetos estão nos pontos de base. O ponto extremo demonstra que a coroa está em destaque, pois os objetos que estão nas bases, tanto direita, quanto esquerda, não competem entre si porque estão no mesmo nível. Então, revelamos que os mobiliários expositivos, enquanto dispositivos, também são parte para estruturação de um discurso museal.

Não iremos nos aprofundar nessa análise, mas o propósito desse exemplo é demonstrar a potência do dispositivo museal. Poderíamos, dependendo do tema da exposição, reorganizar esses objetos de outra forma, sendo estes, não o foco principal, mas diluídos em um universo expositivo, onde a iluminação não os destaca e a sua organização é feita de outra forma. Poderiam até serem usados como próprios objetos cenográficos (que não deixam de ser dispositivos) para expor outros objetos musealizados⁵.

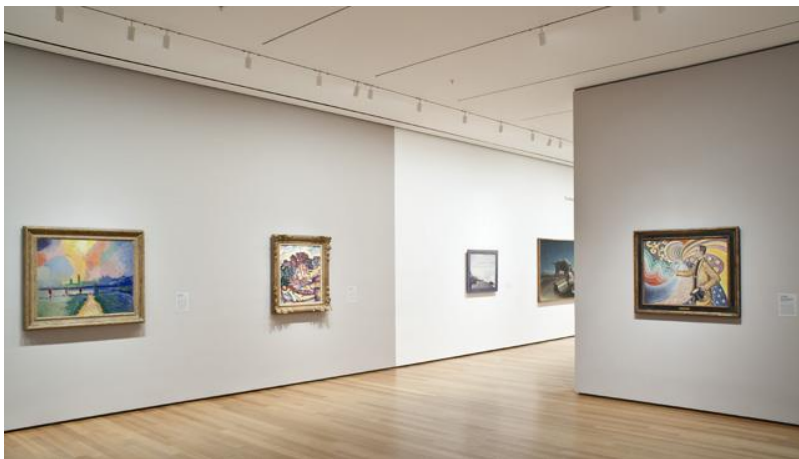
Podemos aplicar, também, o conceito de dispositivo expográfico em exposições caracterizadas com uma expografia de cubo branco. Primeiramente, devemos entender sobre essa tipologia expográfica:

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegando a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si (O'DOHERTY, 2002, p. 2 GRIFO DO AUTOR).

Esse espaço sofre modificações em relação à percepção de como ver o objeto:

⁵ Questão de utilizar objetos musealizados como objetos cenográficos. Na perspectiva desse trabalho, podemos trocar “objetos cenográficos” para “dispositivos expográficos”, pois cumprem a mesma função conceitualmente do que foi discutido. Para maior aprofundamento sobre o papel da cenografia no espaço, consultar: ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *TransInformação*, v. 24, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3>.

Figura 2 Exposição dos quadros de Cézanne e Picasso no Museum of Modern Art, 2009



Fonte 2 John Wronn⁶

A estética do cubo branco, do seu espaço, e a forma de apresentação dos objetos se associa a um sistema fechado, em que o tempo é congelado e a obra é isolada, ou melhor, sacralizada, ela é santa:

Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os caminhos de força da percepção são tão fortes que, ao deixa-la, a arte mergulha na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas (O'DOHERTY, 2002, p. 2).

E verificamos também:

A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: À medida

⁶ Disponível em: < https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/11/small-steps-lead-to-bigger-changes-moma-s-shifting-wall-colors/>. Acesso em 14 Feb. 2018

que o modernismos envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria ‘enquadra’ a galeria e seus preceitos (O’DOHERTY, 2002, p. 2).

Mas não podemos nos enganar sobre uma análise da obra em si dentro desse espaço. É o espaço o elemento sacralizado. O espaço como dispositivo, a iluminação como dispositivo, a cor branca como dispositivo, e etc., que em uma potência tão voraz que “Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística (O’DOHERTY, 2002, p. 4)”.

Dentro dessa perspectiva, os recursos expográficos, como a cor branca das paredes, a ausência de janelas, a iluminação, o modo de expor os objetos transfiguram o espaço para anúncio do neutro, puro e não tempo. A enunciação da mensagem do discurso expositivo é direta aos seus públicos: demonstra a subversão da realidade externa para exemplificar um discurso que se remete a um espaço sacralizado. Ao analisarmos dessa forma mostramos um discurso que se constrói com o alicerce dos dispositivos expográficos.

Essa relação nos permite fazer um paralelo entre a teoria de Guanieri (1990), pois quando falamos “Dispositif Muséal”, estamos, também, tocando em relações de poder que esses dispositivos configuram em um espaço. A teoria de Guanieri (1990) se fez pela apropriação do conceito de “fatos sociais” de Durkheim (2005). Esses fatos sociais dizem respeito a instrumentos culturais e sociais que agem de modo coercitivo, ou seja, instrumentos preestabelecidos, que veem de fora para dentro. Um exemplo é a língua: quando nascemos a língua é apresentada a nós com seus códigos. Quando aprendemos a língua, podemos manipular esses códigos para estabelecer um discurso. Os dispositivos expográficos funcionam na mesma direção. O espaço é configurado por dispositivos, que já estão pré-estabelecidos e formam um discurso. O que está invisível nessa relação, entre sujeito-objeto, são os dispositivos expográficos que configuram uma linguagem, um discurso museológico para esses objetos. “O enfrentamento do objeto significa: as exposições assumirem a especificidade da comunicação museológica, enfatizando o objeto em detrimento de outros recursos expográficos (CURY, 2005, p.45)”.

É preciso, no entanto, tomar cuidado, pois não estamos direcionando a ideia de dispositivo expográfico como condicionante de uma criação discursiva. Por mais que exista um discurso, levamos em consideração o sujeito que manipula esse discurso criando novas formas

de interpretação, novas narrativas. Não podemos desconsiderar que o sentido comunicacional de uma exposição está contaminado por quem o faz e por quem o interpreta:

Museum, Galleries, exhibitions are texts, and, as texts, they constructed according to a variety of logics. They have emerged as result of a complex interplay of institutional and individual forces. They are consumed in a multitude of different ways by visitors. But they appear as anything but arbitrary. They are structured according to their own rhetoric which seeks, as all rhetoric seek, to persuade the visitor that what is being seen and read is important, beautiful, and/or true. They are also structured narratively, by principle of classification and representation that create stories or arguments, or perhaps a more open logic, and which provide framework or a route through which the visitor pass in relation to which the make sense of what is seen (SILVERSTONE. 1994, p. 162)⁷.

De acordo com a citação, consideramos que o processo comunicacional no âmbito expositivo se realiza tanto pelos indivíduos que circulam o espaço quanto pelos dispositivos expográficos que contextualizam e modelam o discurso. Podemos sublinhar as palavras de Francisca Hernández Hernández (1998, p. 22):

[...] o museu através de sua própria estrutura, se converte em um meio ou emissor da mensagem dos signos, próprio da sintaxe. Em um segundo momento, o museu trata de oferecer-nos uma série de conteúdos bem organizados que formam a base discursiva e semiótica do mesmo; ou seja, o museu pretende comunicar-nos algo e, para isso, serve-se

⁷Museu, galerias, exposições são textos e, como textos, eles são construídos de acordo com uma variedade de lógicas. Eles surgiram como resultado de uma interação complexa de forças institucionais e individuais. Eles são consumidos de várias maneiras diferentes pelos visitantes. Mas eles aparecem como tudo menos arbitrários. Eles são estruturados de acordo com sua própria retórica, que procura, como toda retórica, persuadir o visitante de que o que está sendo visto e lido é importante, belo e / ou verdadeiro. Eles também são estruturados de forma narrativa, por princípio de classificação e representação que criam histórias ou argumentos, ou talvez uma lógica mais aberta, e que fornecem uma estrutura ou uma rota pela qual o visitante passa em relação à qual o sentido do que é visto (SILVERSTONE. 1994, p. 162, tradução nossa)

da semântica, onde têm lugar as relações entre signo e objetos.

Hernández (1998) considera o museu e sua estrutura como base da criação discursiva entre os signos e objetos. Neste sentido, consideramos o espaço expositivo como estrutura primária que concebe o discurso expositivo, estruturado pela contextualização dos dispositivos expográficos que permitem que as relações comunicacionais aconteçam. Portanto, olhamos o discurso expositivo formado por partes estruturais, no sentido material, mas também pelos indivíduos que visitam a exposição, pois é somente com a união destas partes que o discurso pode existir por completo. Essa afirmação coloca em pauta que a mensagem da exposição só existe porque o processo comunicacional apresenta emissores e receptores.

1.2 O ESPAÇO

Considerando uma abordagem que sistematize o espaço e a exposição para criação de um discurso, podemos pontuar a autora Blanco (1999) em seus estudos sobre exposições:

El espacio es, junto con la iluminación, el elemento más determinante de la exposición y, del museo. Da ubicación de los objetos, de la relación que guardan entre sí y con la realidad espacial, depende en gran medida la percepción de los objetos por parte del visitante. Es más, el espacio contribuye junto con el factor tiempo a la eficacia del sistema experiencial que es la exposición para el público. El espacio condiciona, pero también define la realidad de la exposición y la experiencia del visitante (BLANCO, 1999, p.92).⁸

A citação acima segue em uma perspectiva de olhar o espaço como uma das peças-chaves de uma exposição. É neste espaço que habita os dispositivos expositivos, em que se criará uma linguagem e

⁸ O espaço é, juntamente com a iluminação, o elemento mais determinante da exposição e do museu. Dá localização dos objetos, da relação que eles mantêm entre si e com a realidade espacial, depende em grande parte da percepção dos objetos por parte do visitante. Além disso, o espaço contribui com o fator tempo para a eficácia do sistema experiencial que é a exposição para o público. O espaço condiciona, mas também define a realidade da exposição e a experiência do visitante (BLANCO, 1999, p.92, tradução nossa).

consequentemente um discurso. A autora continua: "El espacio configura en la práctica todos os elementos, incluidos los objetos (BLANCO, 1999, P.93)⁹.

Essa configuração espacial define a circulação da exposição e o modo que os objetos serão expostos. Também pela perspectiva expográfica, apresenta interferência no processo de comunicação, pois se olharmos o espaço como um dos fatores de [re]configuração de uma linguagem, poderemos perceber que ao moldar o espaço, estamos moldando sua comunicação e significação.

Um exemplo é um espaço com paredes brancas e um quadro. Se pintarmos esse espaço com outra cor, e colocarmos o mesmo quadro nessa mesma parede, terão dois resultados diferentes. Por mais que o espaço seja o mesmo, a cor tem interferência, transformando-o em novo espaço.

No processo expositivo, o espaço é transformado em lugar de significação, sentidos, percepção, imaginação. Assumirá, enquanto for elemento expográfico, um papel relevante nas mediações culturais que o museu assume como suas. Trabalhar o espaço é trabalhar a sua materialidade e tridimensionalidade com vistas à apropriação do visitante (CURY, 2005, p.103).

Dentro dessa linha, Cury (2005) apresenta o conceito de ambiência, no qual é determinada quando uma linguagem expositiva existe no espaço:

As particularidades da ambiência são os recursos expográficos que no conjunto possuem os atributos inerentes à significação. É na ambiência que o público circula e se apropria da retórica discursiva e onde faz as suas reelaborações. É aí, também, que se inicia a negociação. Então a ambiência não é somente espaço e tempo do público – onde e quando ele participa –, mas inclusive dos comunicadores do museu. (CURY, 2005, p.103)

Essa ambiência é a transposição dos dispositivos expográficos para criação de uma linguagem. Podemos denotar que o processo de

⁹ O espaço configura todos os elementos, incluindo os objetos, na prática (BLANCO, 1999, p.93, tradução nossa).

significação de uma exposição e criação de sentido se apoia em seus dispositivos.

Portanto, olhamos o espaço como “sujeito” da exposição, em que se articula com os objetos e com o público, estruturando um discurso, por quem o percorre. A expografia busca, como discutimos, essa “voz” que é resultado de um planejamento minucioso.

1.3 EXPOSIÇÕES ITINERANTES

Um dos primeiros registros de um “protótipo” de exposição itinerante é de 1850, no Victoria and Albert Museum:

The prototype in England was launched in 1850 with loans of works of art from the original Victoria and Albert Museum to the Central School of Design at Somerset House, and during the following two years the exhibition was successively shown at various provincial schools. From 1852 onwards these loan activities were directed by a separate circulation department. Its first efforts were concerned with the preparation of a comprehensive circulating museum comprising nearly 600 objects which toured for more than four years and was seen by no fewer than 307,000 people. (UNESCO, 1963, p.58)¹⁰

Esse empréstimo de obras do museu para as escolas de design é uma forma de expandir o olhar sobre o acervo museológico e também de democratizar o conhecimento, uma vez que esses objetos museológicos saem do seu espaço e viajam a outros lugares. O propósito desse empréstimo:

The circulating exhibition has come into being for two principal reasons: the usefulness of temporary exhibitions to museums, and the educational opportunities offered by a concentrated collection

¹⁰ O protótipo na Inglaterra foi lançado em 1850 com empréstimos de obras de arte do Museu Victoria e Albert originais para a Escola Central de Design na Somerset House, e durante os dois anos seguintes a exposição foi sucessivamente exibida em várias escolas provinciais. A partir de 1852, essas atividades de empréstimo foram dirigidas por um departamento de circulação separado. Seus primeiros esforços foram relacionados à preparação de um museu abrangente de circulação, com cerca de 600 objetos, que viajaram por mais de quatro anos e foram vistos por não menos que 307.000 pessoas (UNESCO, 1963, p.58, tradução nossa).

of material on one or more related subjects. The value of loan collections for smaller museums has been widely proclaimed (UNESCO, 1963, p.58)¹¹.

Esse registro evidencia uma vontade de expansão sobre o patrimônio museológico, mas não podemos esquecer que se trata de uma publicação de 1963. Se procurarmos uma definição de exposição itinerante implícita nas citações acima, assim como na publicação da UNESCO (1963), não iremos encontrar, pois o texto aborda a questão de “empréstimos” de obras para exposições em outros lugares. Porém, consideramos que esses são os passos iniciais que colaboram, para que posteriormente surja uma definição, e estudos sobre essa tipologia de exposição.

Na busca por uma definição de exposições itinerantes, encontramos alguns conceitos como:

Las exposiciones *itinerantes* son aquellos proyectos temporales que recorren durante un tiempo determinado distintos espacios de exposición. Las llamadas exposiciones *portátiles* son también una variante de las temporales, con la diferencia de que aquéllas se deshacen al término de su función, y éstas por su pequeño tamaño, su diseño integrado y su facilidad de instalación y transporte están habitualmente siempre en disposición de ser instaladas en otros espacios diferentes (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012, p.30)¹².

Podemos perceber que a conceituação de exposições itinerantes sempre recorre às palavras espaço e tempo. Essa projeção conceitual é uma exemplificação em deixar evidente a forma perecível dessa tipologia. Demarcamos que os autores destacam outra tipologia, “portáteis”, que

¹¹A exposição em circulação surgiu por duas razões principais: a utilidade de exposições temporárias para museus e as oportunidades educacionais oferecidas por uma coleção concentrada de material sobre um ou mais assuntos relacionados. O valor das coleções de empréstimos para museus menores tem sido amplamente proclamado (UNESCO, 1963, p.58, tradução nossa).

¹² As exposições itinerantes são aqueles projetos temporários que viajam durante um certo tempo diferentes espaços de exposição. As chamadas exposições portáteis também são uma variante das temporárias, com a diferença de que elas se dissolvem ao final de sua função, e devido ao seu pequeno tamanho, seu design integrado e sua facilidade de instalação e transporte geralmente estão sempre em posição de ser instalados em outros espaços diferentes (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012, p.30, tradução nossa).

desempenham uma função semelhante às itinerantes em relação a sua função, mas existe uma diferenciação, pois para os autores, FERNÁNDEZ e FERNÁNDEZ (2012), caracterizam como de “pequeno tamanho”. Esse enquadramento denota um sentido oblíquo, pois se levarmos em consideração essas divergências, em relação ao porte de exposições, teríamos uma variada leva de conceituações de exposições itinerantes, caracterizadas pelo seu porte: “pequeno”, “médio” e “grande”.

Para tanto, devemos afunilar ainda mais a discussão, pois quando abordamos a conceituação de exposições temporárias, percebemos que essa tipologia apresenta semelhança com a itinerante, no âmbito do tempo. Primeiramente, uma exposição itinerante compete à ideia literal de migrar, pois é um projeto que segue com esse propósito. Esse projeto pode ser executado e planejado por uma instituição museológica, ou mais instituições, utilizando ou não o seu acervo, mas não precisa acontecer necessariamente em seu espaço para posteriormente viajar para outro espaço:

Em geral, as exposições itinerantes pretendem oferecer a oportunidade de serem vistas por uma população maior e mais diversa, em locais diferentes. Devido à sua natureza, o projecto da exposição itinerante necessita de levar em conta vários assuntos, inclusive a necessidade de flexibilidade em termos de planeamento, etc., de forma que possa ser provida em diferentes tamanhos e formas de galeria de exposição e facilidade de instalação, manutenção e montagem e desmontagem, assim como facilidade de transporte entre as jurisdições (HERREMAN, 2004, p.100-101).

Dentro dessa perspectiva, quando falamos em exposições temporárias, podemos entender que essas são projetos também de uma instituição, que englobam ou não o acervo da mesma. São planejadas para ocupar um espaço e podem ou não itinerar.

Então, toda exposição itinerante é uma exposição temporária, mas nem toda exposição temporária é itinerante. A diferenciação, entre essas duas tipologias, é relativa ao espaço. O tempo se destaca na funcionalidade de ambas as tipologias, mas o espaço é o ponto que distancia e determina sua categorização.

Com isso, podemos pontuar que as tipologias de exposições, sendo essas itinerantes e/ou temporárias, são criadas com um mesmo propósito na história dos museus: apresentam novas perspectivas em relação ao acervo museal. São formas de recriar novas histórias e fazer novas conexões. São tipologias que possibilitam que o processo de musealização transborde as paredes de um acervo museológico. Uma das possibilidades que exposições itinerantes trazem é “[...] muitas vezes o oferecendo-lhes uma oportunidade única para ver objectos raros e preciosos, ou uma nova perspectiva sobre o assunto em foco” (HERREMAN, 2004, p.101). É preciso pontuar que essa possibilidade é uma das formas de reafirmar o papel polissêmico do objeto museológico, cumprindo com a conceituação de museu em relação ao seu dever com a pesquisa.

Outro aspecto sobre exposições itinerantes é sua associação com grandes exposições:

[...] exposições itinerantes que podem ser tão simples como um único objecto ou grupo de objectos ‘famosos’ valendo milhões de dólares para pesquisar, juntar e viajar. Esta vasta categoria também inclui exposições que são projectadas para circularem em autocarro, camiões ou comboios. Este pode ser apenas um projecto ou um sistema nacional completo como o famoso Rijskuntallningar sueco, serviço de exposição itinerante nacional, que leva exposições de todos os tamanhos, a muitos locais ao longo do país (HERREMAN, 2004, p.100).

No entanto, não podemos esquecer que uma instituição com uma exposição que não é itinerante pode ser caracterizada pelo seu número de visitas também. Grandes instituições como Musée Du Louvre, recebem um alto nível de visitação. A problematização do conceito de exposições “BlockBuster” está em sua associação, pelo menos de forma subliminar, com exposições itinerantes:

[...] também conhecidas como exposições de massa ou megaexposições, que compreendem exposições de curta duração com grandes produções, com numeroso contingente de visitante e ampla cobertura midiática (CENEDOM, 2015, p.1).

Não seria uma exposição de longa duração uma exposição de BlockBuster? Se pontuarmos os elementos que classificam esse conceito como megaexposição, cobertura midiática e ampla visitação, poderíamos classificar uma exposição de longa duração como as exposições BlockBuster. O Musée Du Louvre recebeu em 2017 um total de 8,1 milhões¹³ de visitantes. Essas constatações são uma forma de desmistificar a associação direta entre conceito de blockbuster com exposições itinerantes.

Dentro dessa perspectiva, ao planejar uma exposição, podemos caracterizar uma exposição de acordo com o número de público que queremos alcançar. Uma exposição já nasce com “metas” em relação ao seu público:

Large Exhibition, Large Audience - Large-scale exhibitions should encompass universal themes, which have widespread relevance for a broad audience. The topic chosen should not be obscure, indeed should be quickly recognizable to anyone, and tap into a sizeable base of prior interest, of commonality of experience affording ample personal connections and past/present comparisons (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7)¹⁴.

E também:

Small Exhibition, Specialized Audience - Smaller exhibitions can be targeted to more specialized interest groups with the following objectives: • that they be developed and designed to expand the museum’s reach to demographic groups previously underrepresented or underserved by the museum; • and/or that they be developed and designed to also expand the general public’s engagement with and

¹³Informação retirada do Jornal Correio Brasiliense. Disponível em: CORREIO BRASILIENSE. Museu do Louvre recebeu 8,1 milhões de visitantes em 2017. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2018/01/09/interna_diversao_arte,652255/numero-de-turistas-que-visitam-o-museu-do-louvre-por-ano.shtml>. Acesso em: 19 fev. 2018.

¹⁴ Grande Exposição, Grande Audiência - As exposições de grande escala devem abranger temas universais, que têm ampla relevância para um público amplo. O tema escolhido não deve ser obscuro, na verdade deve ser rapidamente reconhecível para qualquer pessoa, e explorar uma base considerável de interesse prévio, de semelhança de experiência proporcionando amplas conexões pessoais e comparações passadas / presentes. (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7, tradução nossa).

understanding of unusual subject matter that they ordinarily wouldn't be aware of or be exposed to (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7)¹⁵.

Essa categorização reflete o modo de pensar uma exposição de acordo com o público. O público classifica a exposição. Destacamos a primeira conceituação em que grandes exposições tendem a ser mais “genéricas” para uma possível ponte de contato com um público variado e vasto.

Com isso, destacamos que exposições, de acordo com a sua tipologia, como temporária, de longa duração ou itinerante, podem ser classificadas, em relação ao seu número de público, como exposições “blockbuster” ou não. Essa distinção colabora para entendermos que uma exposição itinerante pode ou não ser de grande porte.

1.4 PLANEJAMENTO DE EXPOSIÇÃO

De acordo com Smithsonian Institution (2002) existem dois segmentos de um planejamento de exposições. O primeiro diz respeito à exposições que são pensadas a partir do seu acervo ou pesquisas de curadores dentro da instituição museal. O segundo aborda um conceito de “Market-driven” ou tradução literal “orientado para o mercado”. Podemos traçar duas formas para o planejamento de uma exposição: a primeira consiste em olhar de dentro para fora e a segunda de fora para dentro.

Esses dois segmentos se relacionam com a programação de uma exposição. Especificamente, o segundo revela uma ligação com exposições blockbuster, pois expõe a preocupação de atingir um grande público e como seu planejamento está direcionado com assuntos/objetos de grande consumo mercadológicos, universalizados em uma perspectiva hegemônica. Podemos, atrevidamente, supor que essa tipologia está alinhada ao processo de consumo e sua funcionalidade corresponde à como consumimos a informação no século XXI.

Buscamos, no entanto, entender como uma exposição itinerante é planejada. Os primeiros passos de um planejamento dependem da

¹⁵ Tradução: Pequena Exposição, Audiência Especializada - Exposições menores podem ser direcionadas para grupos de interesse mais especializados com os seguintes objetivos: • que sejam desenvolvidas e desenhadas para expandir o alcance do museu a grupos demográficos anteriormente sub-representados ou carentes do museu; • e / ou que eles sejam desenvolvidos e projetados para também expandir o engajamento do público em geral e a compreensão de assuntos incomuns que normalmente eles não conheceriam ou a que fossem expostos. (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7, tradução nossa).

tipologia da exposição e da instituição que está propondo. É preciso, em primeira instância, entender o porquê certa exposição deve acontecer, o que queremos atingir e qual é sua associação com a instituição.

Entender a instituição é uma das chaves para compreender a sua relevância e implantação em determinado lugar. Esse apontamento serve como uma diretriz para compreender que quando uma instituição pretende fazer uma exposição, essa se torna o espelho, comunicando, além do assunto escolhido, a instituição.

Dentro desse panorama, os museus ao planejarem uma exposição, desenvolvem um “plano de exposição”.

Esse plano pode se desenvolver de duas formas:

In principle, there are endless sources for exhibition ideas. In practice, they are much more limited. If internal research and curatorial interests drive an exhibition plan, with respect to both exhibitions developed in-house and those brought in from other places, then curators tend to define the ideas. If museums are sensitive to the public interest, they will seek out ideas that serve that interest (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7)¹⁶.

Podemos observar que esse plano pode seguir: uma forma tradicional direcionada a figura do curador¹⁷ como definidor das ideias e tópicos que a exposição abordará ou seguirá em uma linha da curadoria compartilhada. A segunda se apoia em uma ferramenta museológica que é a pesquisa de público. Os interesses do público são levados em consideração desde o desejo de fazer uma exposição.

O público dialoga diretamente com a criação da exposição. O plano de exposição é apresentado a um comitê que irá decidir se a exposição se enquadra nos objetivos do museu:

Criteria include relationship to mission, merit, fundability, availability of objects (in-house or

¹⁶ Em princípio, existem fontes infinitas para idéias de exibição. Na prática, eles são muito mais limitados. Se a pesquisa interna e os interesses curatoriais conduzirem um plano de exposição, no que diz respeito tanto às exposições desenvolvidas internamente quanto àquelas trazidas de outros lugares, então os curadores tendem a definir as idéias. Se os museus forem sensíveis ao interesse público, eles buscarão ideias que sirvam a esse interesse. (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7, tradução nossa).

¹⁷ A figura do “curador” aqui colocada é justaposta e referida como um modelo ultrapassado.

available on loan), and audience draw and appeal. Interviewees agreed that, in general, mission statements are sufficiently broad that exhibition ideas are never rejected because they do not fit. Merit is generally understood to be approval by an in-house content specialist (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.7).¹⁸

Posteriormente, depois da aprovação, haverá a definição de recursos destinados e a colocação da exposição na programação do museu. Com isso, o próximo passo é o processo de desenvolvimento e organização da exposição que consiste na delegação de tarefas e cargos para sua realização:

The team approach stresses roles and process. The team needs to establish shared goals and objectives for the exhibition, share and balance authority and responsibility for a project's vision and outcome, and reach agreement by consensus (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.12)¹⁹.

Esse processo depende do porte que a instituição apresenta. Se contarmos com uma instituição de grande porte o processo interdisciplinar se desenvolverá com maior flexibilidade em relação aos recursos humanos que essa apresenta ao contrário de uma instituição de pequeno porte e/ou com recursos limitados.

As fases do planejamento da exposição são determinadas pelos seus estágios. No livro *Exposição: Materiais e Técnicas de Montagem* (1990) de Clara Correia D'alambert e Marina Garrido Monteiro os autores determinam que esses estágios são:

Tabela 1 Estágios de concepção de uma exposição

Pesquisa	De acordo com D'alambert e Monteiro (1990) a pesquisa busca a definição da temática da exposição, discutida com um grupo interdisciplinar de forma a definir os objetivos e
----------	---

¹⁸Neste contexto, é preciso levar em consideração o Código de ética do ICOM (2004)

¹⁹ A abordagem da equipe enfatiza papéis e processos. A equipe precisa estabelecer metas e objetivos compartilhados para a exposição, compartilhar e equilibrar autoridade e responsabilidade pela visão e resultado de um projeto e chegar a um acordo por consenso. (SMITHSONIAN INSTITUTION, 2002, p.12, tradução nossa).

	levar informações teóricas de forma a estruturar a exposição
Escolha e Seleção dos objetos	De acordo com D'alambert e Monteiro(1990) a seleção de objetos de acordo com a temática e abordagem proposta pela pesquisa.
Projeto museográfico	O preparo visual para conseguir visualizar a forma que a exposição será realizada na sua materialização

Fonte: 1 D'alambert e Monteiro (1990)

Esses pontos são discutidos por vários autores. Alguns subdividem esses estágios e relacionando com outros pontos como Blanco (1990) e Cury (2005).

Dentro da perspectiva de Cury (2005) a concepção segue um sentido de olhar a exposição como um sistema da comunicação museológica:

O sistema de comunicação museológico, então, é o conjunto teórico, procedimentos metodológicos, infra-estrutura, recursos humanos e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações e experiências necessárias para o desenvolvimento do processo de comunicação de conhecimento por meio da exposição e ações educativas. Ainda, a exposição e ação educativa como produtos dos sistemas em operação e a recepção do público (CURY, 2005, p.53).

Então, a implicância do processo de concepção de uma exposição é olhar além dos aspectos materiais da mesma. É conseguir ver a exposição como um fenômeno e suas relações que transbordam o espaço expositivo. Essa perspectiva está associada intrinsecamente com o estudo de recepção de públicos em seu planejamento.

O olhar de Blanco (1999) segue na mesma direção ao falar sobre a importância do público na concepção de uma exposição, mas desenvolve também a questão do estudo do objeto, em uma perspectiva semiótica, caracterizando os papéis dos objetos em determinada concepção de uma exposição. Esse estudo se desdobra em pensar a importância do objeto para formação de um discurso expositivo,

colocando, então, o objeto em um nível científico para a concepção e sua tradução informacional no ambiente expositivo.

Portanto, buscamos aqui apresentar que o planejamento de uma exposição está ligado diretamente com seus públicos, de forma a refletir que seu funcionamento depende e se justifica pela rede de relações que são estabelecidas ao pensar uma exposição. Ao contrário dessa afirmação, seria, então, olhar o processo de concepção como uma ferramenta sem vida e sem direção, pois ao planejar uma exposição devemos colocar em primeiro lugar os seus sujeitos que possibilitam que essas instituições existam e cumpram seu papel social.

2 CAPÍTULO II: DISSECAÇÃO DA EXPOSIÇÃO PARA COMPREENSÃO DOS SEUS AGENTES

O verbo “dissecar” quando conjugado em um sentido figurado se remete a “estudar a fundo” e “minuciosamente”. É preciso, antes de analisar as expografias da exposição em questão, entender o seu discurso científico, pontuado por Blanco (1999). Esse discurso se compõe pela ideia conceitual de uma exposição, ou seja, o processo de pesquisa, curadoria, os tópicos conceituais que são contemplados e os caminhos que são escolhidos para determinado tema.

Ao analisar uma exposição, precisamos compreender o seu cerne conceitual. Neste capítulo, foi levado em consideração o catálogo da exposição, Joan Miró. A Força da Matéria, pois é um documento fundamental para conseguir entender o discurso científico, no seu sentido conceitual e processual.

O catálogo da exposição contém quatro textos fundamentais para compreender a pesquisa desenvolvida. O primeiro texto, intitulado “Os caminhos da espontaneidade de Joan Miró”, foi escrito por Paulo Miyada. O segundo texto, “Joan Miró e a Poética Existencial”, escrito por Joan Punet Miró. O terceiro, por Valter Hugo Mãe, “A reinauguração da cultura sobre Joan Miró” e por o último texto escrito pela equipe do núcleo de pesquisa e curadoria do Instituto Tomie Ohtake, intitulado “Cenas de Encontro de João e Joan”.

Cada texto traz pontos sobre uma perspectiva do desenvolvimento da pesquisa artística de Joan Miró e seu contexto histórico. Analisar esses textos é encontrar o coração da pesquisa e também descobrir caminhos que foram seguidos para a concepção da exposição itinerante.

Esse capítulo, como uma visita guiada, leva o leitor a adentrar nos tópicos conceituais que a exposição itinerante apresentou. Assim como, discute os agentes institucionais que participaram e contribuíram para que a exposição ocorresse.

2.1 A EXPOSIÇÃO E O ARTISTA

O artista catalão Joan Miró (1883- 1983) nasceu em Barcelona, Espanha. Sua trajetória na vida artística perpassa alguns lugares, como Espanha, França e Estados Unidos. O artista seguiu em vários contextos, assim como viveu a passagem do século, a primeira guerra mundial, a ditadura franquista, a segunda guerra mundial, os avanços da tecnologia, o bum da revolução dos meios de comunicação, etc. “Joan Miró atravessa

o pior do século XX, numa Europa em guerra, plena ideologia totalitária e predadora. A sua origem catalã será invariavelmente um radical para permanente inconformismo e protesto (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.51)”. É preciso nesta pesquisa situar o leitor entre o tempo e o espaço dentro da exposição.

É importante também destacar o contexto histórico da época, pois o recorte da exposição itinerante e das obras selecionadas, reflete uma das formas do olhar de Joan Miró. De acordo com o catálogo:

A exposição apresenta 41 pinturas, 22 esculturas, 3 objetos (ponto de partida de esculturas), 20 desenhos, 26 gravuras, 7 fotografias, 4 vídeos, cartazes e catálogos da vida do artista. Esta se constitui numa síntese retrospectiva, ou seja, 123 trabalhos que mostrarão a trajetória de Miró, de 1931 a 1981. As obras fazem parte do acervo da Fundação Miró de Barcelona, que reúne não somente obras pertencentes à própria instituição, mas outras que são de coleções particulares. (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.19).

Olhar o artista em determinados contextos, significa olhar diversos microcosmos de realidades que, por vezes, se relacionam com a situação social e política. Por isso é importante destacar de qual “Joan Miró” estamos falando. A exposição permite que o público percorra a evolução da pesquisa artística de Miró, a partir dos anos 30. De forma cronológica, a exposição apresenta o artista e suas mutações na trajetória do tempo e espaço.

O artista Miró se enquadra nos movimentos ditos de “vanguarda”²⁰, que buscam romper com a estética vigente da época. As vanguardas trabalham com a questão da inversão, ou seja, retirar do lugar determinado objeto²¹ que está consagrado como padrão e questioná-lo. Esse questionamento acontece pelo contexto histórico das vanguardas. O pensamento europeu da época parte de uma visão iluminista, constituída

²⁰ É preciso sublinhar que Joan Miró não se encontra definido em determinada “vanguarda”, por mais que sua aproximação com o grupo surrealista ou sua aproximação com a pintura abstrata. “Numa carta, referia-se a sua obra como ‘X’, frente a incapacidade de definir o resultado de sua insurreição (Joan Miró: *A Força da Matéria*, 2015, p.37)”. E conseqüentemente “[...]Miró conquistou um lugar ambivalente da história da arte (Joan Miró: *A Força da Matéria*, 2015, p.37) . Portanto, enquadrar o artista dentro de uma vanguarda específica faz com que as redes de relações que circundam seu trabalho desapareçam desmerecendo sua vontade de não ser “rótulo”.

²¹ Compreende-se como objeto, a questão da estética vigente da época. O objeto da arte e os padrões preestabelecidos.

por uma ideia de “progresso”. Esse iluminismo fantasmagórico justificava-se um futuro “civilizado” e “racional”. Esse sentido pressupõe o desenvolvimento da sociedade através da racionalidade. O efeito desse pensamento traz em contra ponto as vanguardas que, conseqüentemente, apresentam uma relação de ação e reação com seu contexto. Podemos colocar que:

No Armistício, a situação social e política da Europa é excepcional. Teoricamente há dois campos: o dos vencedores e o dos vencidos, mas o primeiro se encontra numa miséria um pouco menor do que os segundos. Penúria não apenas material, mas total, e já colocando, após quatro anos de matança e destruição de toda espécie, a questão da confiança no regime. (NADEAU, 2008, p.1522)

Essas vanguardas participaram e viram o crescimento das grandes cidades, a revolução dos meios de comunicação, o desenvolvimento da indústria, mas em contra ponto também presenciaram as conseqüências que guiaram tal “desenvolvimento”: as guerras, armas, fome, meios de exploração, etc. As conseqüências do mundo novo acabaram por ser a fonte e a energia para repensar um novo meio e um novo modo de se fazer arte. As vanguardas foram movimentos de destruição, ressignificação da arte, quebra de paradigmas, pois questionaram o porquê se fazer, ou seja, qual é sua função na arte. Essa perspectiva sugere uma noção de ruptura, no qual o artista se coloca em situações de desconforto com o seu próprio tempo e contexto. Esses exemplos se exemplificam nas palavras de Nadeau (2008):

Um regime incapaz de disciplinar suas energias para outra coisa que não o enfraquecimento e a destruição do homem foi à falência. Falência igualmente das elites que em todos os países aplaudem o massacre generalizado, engenhando-se para encontrar medidas capazes de fazê-lo perdurar. Falência da ciência, cujas mais belas descobertas residem na qualidade nova de um explosivo, ou no aperfeiçoamento de alguma máquina de matar. Falência das

²² O contexto que Nadau (2008) se refere é a Primeira Guerra Mundial.

filosofias, que veem no homem nada mais que seu uniforme, e que se enghem em dar justificativas a fim de que não se envergonhe da função que o mandaram desempenhar. Falência da arte, que não para nada serve que propor a melhor camuflagem, falência da literatura, simples apêndice ao comunicado militar. Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora (NADEAU, 2008, p.15)

O contexto europeu, para as vanguardas, nas palavras de Nadeau (2008), apresentam a desilusão de uma Europa guiada por uma filosofia cartesiana, composta pela ideia de progresso, mas que também representa o não progresso, se olharmos pela perspectiva de oposição. As vanguardas estão interessadas em um contra modelo europeu ocidental de forma a acabar com o manual de instruções, de como se fazer arte, e valorizar o processo, além do próprio produto final. Estes artistas caminham pela negação da tradição e a experimentação de forma a povoar o mundo com o que não existe ainda.

Segundo Argan (2006), os artistas desta época trabalham juntos contra o conservadorismo. No mundo das artes, a procura desse contra modelo bate de frente com a estética vigente, que se refere ao aperfeiçoamento e o rigor técnico. É preciso destacar que esse aperfeiçoamento, ou seja, as regras para se fazer arte e ser considerado arte, estavam ligadas a um fazer artístico de determinado “gosto” e determinada “classe social”. A imposição das vanguardas contra a arte vigente pode ser olhada pelas desconstruções dos padrões acadêmicos, pois a academia de belas artes segue, dentro deste contexto, com uma bagagem simbólica, no qual o gosto estético estava preestabelecido de acordo com os valores burgueses. Com isso, a desconstrução e o questionamento sobre como se fazer arte nesta época são uma das formas de imposição à uma estrutura de um regime, um estado e um país. É preciso destacar que o aperfeiçoamento está ligado ao fazer artístico. O interesse destas vanguardas estava pautado na funcionalidade da arte e não nas regras preestabelecidas dentro de um imaginário. Nesta perspectiva:

Na medida em que a obra materializa diretamente a imagem, não é necessário que o pintor escolha as cores segundo o critério de verossimilhança: ele

pode realizar suas figuras em vermelho, amarelo ou azul, da mesma maneira que o escultor é livre para executar suas obras em madeira, pedra ou bronze. É um processo de atribuição de significado através da cor, análogo àquele pelo qual, na *imagerie* popular, o diabo é vermelho ou verde, o anjo é branco ou azul-celeste (ARGAN, 2006, p.240).

Se olharmos o fazer artístico em um panorama cronológico, desde o renascimento, esse “fazer” é resultado de processos que perduram tentativas de construção de uma representação da realidade, associadas à terceira dimensão, pautadas em regras preestabelecidas, na qual se procurava, por vezes, a perfeição da representação, o estabelecimento de uma ordem, assim como, o desenvolvimento de regras para que houvesse um maior aprimoramento da representação, como, por exemplo, a questão da perspectiva, da sombra, do volume, e:

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza que antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideia a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.63).

Esse compromisso com a “ilusão” leva em consideração várias etapas para se nomear uma “obra” como “obra”, desde os croquis, acabamentos técnicos até a sua finalização. Um artista anterior à arte moderna europeia, por exemplo, só nomeia seu trabalho artístico como obra de arte depois de diversos testes e esboços. Então, só quando a “obra” alcança um nível de acabamento que se é nomeada como uma “obra”. Com isso podemos afirmar que existe uma mudança em relação à representação e o funcionamento da arte. Desta forma verificamos também que essas vanguardas estão interessadas no processo e não somente no resultado final. O “processo” não somente como parte ou passo a se seguir para alcançar o status de obra, como regras de um livro de receitas para se fazer um bolo, mas processo enquanto processo artístico, entanto arte. A arte na era moderna começa no processo e não no produto:

Assim, procura-se reformar na estrutura o funcionamento interno e, portanto o processo genético da operação artística, com o intuito de

poder propô-la como modelo de função: não mais se reconhece um valor em si na obra de arte, mas apenas um valor de demonstração de um procedimento operativo exemplar ou, mais precisamente, de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade. Pode-se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou estrutura da arte, passando a ser representativa funcional (ARGAN, 2006, p.301).

As vanguardas procuram, dentro desse contexto, o questionamento desse processo, assim como Miró traz em sua obra. O efeito da busca invertida de determinado padrão resulta por uma desconstrução de paradigmas do “fazer artístico” e demonstra um grito a aversão da racionalidade. A mudança da estrutura da arte coloca esta como função, como valor, ligada a determinado porque, contexto e significado. Como fariam os modernistas para se livrar das regras pré-estabelecidas pela alta cultura? A resposta para a pergunta é abdicar e procurar novas formas. Por abdicar compreendemos como retirar de determina posição, ultrapassar os limites e não respeitar as regras. Sobre a procura de novas formas, entendemos a utilização de novos materiais, sejam estes considerados nobres ou não, pois é direito do artista experimentar e conhecer, de maneira a potencializar a imaginação, a não ter limites. Sobre Miró, a concepção de sua obra, passa por várias etapas, de acordo com o contexto, mas arriscamos a dizer que seu comprometimento com a arte moderna denota que seu fazer é uma forma de busca insaciável pela liberdade de expressão, assim como, sair das amarras de uma arte estática e limitada:

A pintura de Miró me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser o receptáculo dinâmico. Ela parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda pintura criada com o Renascimento (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.63).

Isso demonstra que as obras de Miró se relacionam com a busca por novos materiais, novas formas de enxergar o traço e experimentação.

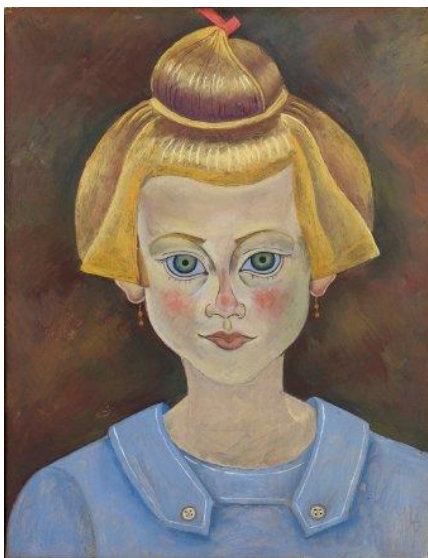
Essa procura se direciona para o acaso e não pela preocupação de usar determinado material para determinado resultado. Miró, como modernista, olha o processo como obra e não a obra como resultado, pois a obra aqui só pode ser dinâmica. Entende-se a dinâmica como algo fluído, sem limites e não estático.

2.2 ENTRANDO NA IDEIA CONCEITUAL DE MIRÓ: A “LINHA” E SEUS TÓPICOS ESSENCIAIS DA EXPOSIÇÃO

Podemos, agora, adentrar no recorte escolhido pela exposição. Um dos fatores que indiciam esse recorte é a datação das obras selecionadas. As obras designam um contexto entre 1931 até 1978. Nessa época, Joan Miró segue com uma perspectiva de quebra de paradigmas no contexto artístico vigente. Antes de 1930, Miró já se propunha a repensar os cânones da arte, mas é depois de 1930 que Miró rompe com a figuração. Não podemos compreender que esse rompimento de forma brusca, mas gradual. O exemplo dos quadros sobre a mudança pictórica de Miró serve para demonstrar para o leitor o processo de desconstrução da figuração, mas não apontam para um processo que aconteceu de uma hora para outra. “Não é de se estranhar que, nesses momentos, Miró mencionou sua intenção de assassinar a pintura, sublinhando sua rejeição direta a todo conceito pictórico preestabelecido (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.37)”.

A sua desenvoltura, no fazer artístico, demonstra uma desconstrução da figuração e técnica para uma simplificação da forma. Podemos entender tal desconstrução pelos quadros de Miró de antes e depois de 1930:

Figura 3 Retrato de una niña



Fonte 3 Repositório Fundación Joan Miró²³

²³ Disponível em <<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/5385/p-i-retrato-de-una-nina-i-p>> Acesso em: 14 Feb. 2018

Figura 4 Femme assise



Fonte 4 Repositório Fundación Joan Miró²⁴

Essas imagens buscam representar a procura do artista pela “espontaneidade” e utilização de novos materiais. Esses pontos são fundamentais para compreender a ideia conceitual da exposição, pelo menos em aspectos de um discurso científico²⁵. A “espontaneidade” aqui discutida se traduz no sentido de:

Espontâneo é aquilo feito sem premeditação, sem ponderação sobre suas consequências, e que surpreende sobretudo aquele que acabou de fazê-lo. Trata-se de um aspecto delicado dos processos criativos, pois procura-lo propositalmente pode ser uma ótima maneira de eliminar as chances de encontra-lo. Ou, o que seria ainda pior, pode resultar em atitudes ensaiadas, que facilmente se

²⁴ Disponível em <<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/21688/p-mujer-sentada-p>> Acesso em: 14 Feb. 2018

²⁵ Analisaremos no Capítulo 03 se houve uma transposição do “discurso científico” para o “discurso expositivo”, como aponta Blanco (1999). Um dos focos desse capítulo segue com o intuito de apresentação da exposição, através da análise do catálogo da mesma, para identificação dos tópicos conceituais que compõe o discurso científico.

relevam como o que são, cínica dissimulação (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.29).

Esse processo se relaciona com a simplificação da forma e está ligado diretamente com a introdução da “linha” na obra de Miró. A linha, em um contexto anterior à arte moderna sempre foi discutida, mas dentro do resultado final de uma obra, sua dissolução é gradual. A linha se torna perecível, antes da arte moderna. Se compararmos o “esboço” de uma obra e o resultado final de uma pintura, poderemos compreender a anulação da linha. Com isso, podemos assimilar e discutir a estética Mironiana, com o exemplo do quadro a seguir:

Figura 5 Le diamant sourit au crépuscule



Fonte 5 Repositório Fundación Joan Miró²⁶

Em Miró, olhamos a linha visível, latente, que não se esconde. O fazer questão de “aparecer” é sublinhado com o descaso da preocupação com o acabamento da obra. Podemos situar que o resultado da obra é uma inversão da estética vigente. “Mas esse caminho tem um sentido: Miró colocado diante da superfície começa a fazer, em seu sentido inverso, o caminho que superfície havia percorrido até que pudesse conter aquela

²⁶ Disponível em: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/19881/p-el-diamante-sonrie-al-crepusculo-p> Acesso em: 14 Feb. 2018

terceira dimensão imaginária.” (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.63). Essa inversão denota a despreocupação com uma perspectiva, uma profundidade e uma janela da realidade. Essa ideia coloca a superfície do suporte como plano. Esse seguimento vai contra a estética estabelecida no Renascimento:

[...] o Renascimento era o responsável por estabelecer parâmetros para a pintura que, até este período, não estabelecia nenhuma relação específica entre o que era representado e os limites da superfície que o continha. Com imagens sempre soltas no espaço, a pintura está a serviço de uma função simbólica na qual a superfície era um elemento neutro. A pintura estaria, desde seu nascimento, a busca de dimensões que não é propriamente a dela, a profundidade, mas própria do relevo e da escultura. (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.63).

Vale ressaltar também que:

[...] se ignora o fato de que o poderoso mito da superfície pictórica ganhou ímpeto nos séculos em que se ateuve a técnicas ilusionistas imutáveis, Na era moderna, houve uma mudança audaciosa, com outra concepção, que implicou uma visão de mundo inteiramente diferente, a qual se banalizou na estética, na técnica do achatamento. (O'DOHERTY, 2002, p. 14).

Com isso, buscamos, sobre as citações acima, compreender que a época moderna se apresentou em um momento de desconstrução desses parâmetros. Dentro deste contexto, vale ressaltar o poeta João Cabral de Melo Neto²⁷, que no catálogo da exposição é citado e referenciado.

²⁷ Os textos do catálogo da exposição constroem uma “aproximação” entre a figura do brasileiro João Cabral de Melo (1920-1999) e Joan Miró. Esse abeiramento se justifica em dois pontos: o primeiro busca demonstrar a relevância dos estudos que Melo (1950) desenvolveu sobre a obra de Miró em um ensaio intitulado “Joan Miró” e o segundo consiste em uma tentativa de criação de laços afetivos entre essas duas figuras. É importante ressaltar que essa “criação de laços” reside em aproximar o artista catalão com o território brasileiro, pois quando falamos em exposições internacionais, consideramos uma combinação de fatores culturais para que elas sejam “aceitas” pelos seus públicos. Precisam-se encontrar pontes de contato entre esses dois países.

MELO NETO (1998) destaca a trajetória de Miró em paralelo com o contexto da filosofia Renascentista que cristalizou regras de perspectiva e representação. Sua opinião sobre a obra de Miró é:

Mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas. Mas a indicação de leis tradicionais que em tal ou qual quadro ela desobedece, terá alguma utilidade? Para os que acreditam que sim, deixo a sugestão, sem acompanhá-los no exercício, que, de resto, não oferece nenhuma dificuldade. Eu, por mim, creio que não. Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova perspectiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou usá-las pelo avesso. Dito de outra maneira: Miró parte de uma atitude psicológica. E da mesma maneira como a ela se deve atribuir as causas de sua invenção. (MELO NETO, 1998, p. 26)

Nessa ordem, Melo (1998) aponta uma desconstrução no período moderno por parte das vanguardas.

Podemos afirmar na obra do artista, a possibilidade do acaso, do erro, a imprecisão. Esses pontos levam em consideração uma aproximação com a vanguarda surrealista, em que a agilidade do gesto possibilita o automatismo e a procura do inconsciente²⁸.

O projeto estético Mironiano se firma pela procura da “espontaneidade”, como já dito anteriormente, que quando olhamos pelo ponto de vista plástico, se traduz pela exploração do gesto. Essa exploração do gesto está ligada a uma tentativa de desvinculação do convencional, ao não padrão. Por isso, no contexto do fazer artístico de Miró, a procura da espontaneidade é árdua, pois exige a incorporação de novas maneiras de renovar esse “espontâneo”, de forma que não crie um método, pois se houver um método para chegar ao espontâneo, já não se pode dizer que há o gesto espontâneo.

²⁸ Associadas ao manifesto surrealista publicado pelo escritor francês André Breton em 1924.

Na trajetória de Miró, enxerga-se uma expansão do gesto pictórico, ao incorporar novos recursos para que a espontaneidade acontecesse:

Deixou que a espontaneidade procurasse meios sempre renovados, arriscando materiais, atitudes e dimensões. Essa insistência tornou sua obra profícua e gerou, muitas vezes em suas expressões mais delicadas, algumas obras-primas que manifestaram profunda concentração, como os trípticos Azul (1960), Pintura em fundo branco para a cela de um preso (1968) e A esperança de um homem condenado (1974). Na mostra atual, precisão dessa natureza pode ser encontrada na pintura Poema (1974). (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.29)

Isso se exemplifica, por exemplo, na retirada da pintura do cavalete e ao coloca-la no chão. Nele, a configuração do olhar não tem controle sobre determinado modo de se pintar. Isso possibilita, arremessar a pintura sobre o suporte, o que podemos ver na figura abaixo, na exploração do acaso e alcance do espontâneo.

Figura 6 Poème



Fonte 6 Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.143

Essas formas de alcançar o espontâneo também se revertem na exploração de novos materiais, incorporados como suportes não puros, ou seja, que não são telas em branco, que já contém uma história. Esses aspectos dialogam com um contexto de protesto, assim como, determinam uma estética que gradualmente se desconstrói, ou representa, o caminho inverso do processo do fazer artístico da academia:

Se pensarmos no assunto, o espontâneo pode ser farejado na agenda das vanguardas modernistas: estava implícito na entrega dadaísta ao nonsense da negação de qualquer composição racional; podia ser tomado como sinônimo da autenticidade antiacadêmica pela verve futurista ou compreendido como aliado natural na busca dos surrealistas pela libertação do inconsciente, e até ser associado à humanista democratização da estética pura pelo projeto pedagógico da Bauhaus. Em suma, o começo do século XX na arte poderia ver na espontaneidade uma arma a ser brandida contra a estagnação estética, social e política. (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.29)

Podemos então começar a compreender a ideia conceitual da exposição, em termos de um discurso científico, em que:

A obra de Joan Miró coloca em questão um aspecto tão determinante quanto subreptício na história da arte moderna: a espontaneidade. Espontaneidade, e não exatamente o inconsciente, acaso e a intuição, embora esses assuntos estejam a ela claramente relacionados (Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.29)

Destacamos que um dos tópicos conceituais que a exposição apresenta na composição do seu discurso científico é a questão do fazer artístico, e como as premissas de novos valores de determinado contexto modificaram o traço, os materiais, a forma de pintar, ou seja, o artista em si.

Outro tópico conceitual ligado à exposição, visível no subtítulo da mesma, “Força da matéria”, demonstra a experimentação de novos materiais. “Deixou que a espontaneidade procurasse meios sempre renovados, arriscando materiais, atitudes e dimensões.” (Joan Miró: *A*

Força da Matéria, 2015, p.31). Isso pode se exemplificar pela pluralidade de objetos materiais utilizados pelo o artista que:

[...] seu trabalho experimentou as mais diversas expansões do gesto, o que significou testar sua aderência em suportes em princípios inóspitos, como o papelão e a madeira de segunda mão [...]. (Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.31).

Além de acentuar um Miró ligado a um contexto entre guerras, a exposição também apresenta o artista pós-guerra, que dialoga com a era da Reprodutibilidade Técnica²⁹ com suas gravuras e processos de criação que correspondem à uma nova forma de olhar o mercado artístico.

O subtítulo “A Força da Matéria”, na exposição, é construída em um sentido amplo. A matéria da pintura e da escultura. É o suporte, o pigmento, o mental, os objetos que são colocados em assemblagem, evidenciando que:

Paralelamente, o artista também adotou o suporte de seus trabalhos como material pictórico em si mesmo, que nem precisa ser preparado, a fim de sugerir uma espacialidade sem perspectiva, bastando manter visíveis suas características, texturas e tonalidades como superfície ativa do trabalho: o terreno. (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.29).

O suporte se torna a camada pictórica, sua matéria, ele é obra também e não somente um apoio ou um suporte. Essa matéria da arte de Miró é composta pelo gesto, pela cor, pela forma, pelas qualidades simbólicas e sinestésicas.

Identificar os tópicos conceituais da exposição é refletir o que quer se mostrar, quais caminhos seguir, o que selecionar e sobre o que falar. O espelho dos tópicos conceituais reflete o contexto histórico da época, assim como demonstram os aspectos da história da arte moderna, das vanguardas e do pós- guerra. A exposição é construída, em seu cerne conceitual, com uma via de mão dupla: apresenta o artista e o contexto histórico, permitindo uma rede de conexões.

²⁹ Tema abordado por Walter Benjamin e seu ensaio: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Então, olham-se os caminhos e perspectivas de Joan Miró. Esses caminhos são guiados por quem realiza a pesquisa. Não podemos esquecer que a exposição é uma parceria entre a Fundação Miró, em Barcelona, em que mostra uma perspectiva europeia de Miró. Se, por exemplo, essa mesma exposição fosse planejada e executada por uma Instituição Norte Americana, talvez Miró fosse retratado como um artista do impressionismo abstrato, analisado de outra forma, com outros conceitos. Portanto, a arbitrariedade no pensar uma exposição sempre irá existir, pois esta é executada por certa identidade, certo gênero, certa história e agentes que estão ligados em sua gênese.

2.3 A FUNDACIÓN JOAN MIRÓ E SUA IMPORTÂNCIA NA EXPOSIÇÃO

A concepção da exposição deu-se principalmente graças a Fundación Joan Miró. Essa, situada em Barcelona:

[...] creada por el propio artista con un fondo inicial constituido mayoritariamente por su colección privada, con la voluntad de establecer en Barcelona un espacio mironiano de referencia internacional, impulsar la investigación y los estudios sobre Miró y sobre arte contemporáneo y poner en valor su fondo. La Fundació abrió al público el 10 de junio de 1975 y, desde entonces, ha sido un espacio dinámico en que el arte de Joan Miró convive con la creación artística más contemporánea.³⁰

Podemos estabelecer uma conexão entre a vontade de “internacionalização” do trabalho do artista e a vontade do mesmo na “divulgação” do seu trabalho. Esse sentido se revela com a preocupação de preservação, comunicação, assim como investigação e pesquisa das suas obras. Esses pontos determinam que o artista apresentava, por ele

³⁰ Informação retirada do site da fundação Joan Miró. Disponível em: <<https://www.fmirobcn.org/es/fundacion/>>. Acesso em: 14 Feb. 2018

³¹ [...] criado pelo próprio artista com um fundo inicial constituído principalmente por sua coleção particular, com o objetivo de estabelecer um espaço de Barcelona de referência internacional, promovendo pesquisas e estudos sobre Miró e arte contemporânea e colocando em valorize seu plano de fundo. A Fundació abriu ao público em 10 de junho de 1975 e, desde então, tem sido um espaço dinâmico em que a arte de Joan Miró coexiste com a criação artística mais contemporânea. (Tradução nossa)

mesmo criar a Fundação, uma preocupação e concepção de musealização de suas obras.

Essa intenção se manifesta na exportação de exposições fora e dentro do ambiente europeu, transitando fronteiras. A ideia de conhecimento e divulgação está ligada a um contexto de planejamento e parcerias internacionais. Podemos indicar que esses agentes estão relacionados em níveis de importância. No caso da exposição itinerante, essa foi planejada em parceria do Instituto Tomie Ohtake e a Fundación Joan Miró.

Na apresentação do catálogo da exposição, podemos sublinhar as palavras de Rosa Maria Malet, diretora da Fundación Joan Miró, em que revela o Instituto Tomie Ohtake como agente ativo no seu planejamento:

Por isso, é com grande prazer que apresentamos hoje a exposição **Joan Miró. A força da matéria**, que viajou da Fundación Joan Miró, em Barcelona, até o Brasil. Isso foi possível graças ao interesse manifestado pelo Ricardo Ohtake e à dedicação e ao profissionalismo do Roberto Souza Leão e da Victória Arruda (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.21).

A exposição itinerou para o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), mas essa instituição não teve contato direto com o planejamento da mesma, que ficou a serviço e parceria da Fundación Miró e Tomie Ohtake, o planejamento e execução:

O instituto Tomie Ohtake contou com a amizade e a colaboração de personalidades como Joan Manuel Sevillano que introduziu com muito entusiasmo a Fundación ao Instituto, e ajudou a estruturar a exposição, bem como os diretores da Arteris, Sergi Loughney e David Díaz que prestigiaram muito a mostra na fase preparatória, assegurando a sua realização (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.19).

Podemos afirmar que o MASC é colocado como um agente que só recebe a exposição, não participando da discussão da mesma para sua concepção. A não inclusão de um agente no planejamento pode afetar sua funcionalidade discursiva, pois o agente MASC deve ser levado em consideração ao pensar seus públicos, a relação da exposição com o

Museu, determinando uma falha na sua comunicação museológica. Por mais que iremos traçar, a seguir, os perfis das Instituições e suas relações com a exposição, fica evidente que a não inclusão de uma instituição que irá receber uma exposição itinerante pode afetar o seu planejamento

2.4 O TOMIE OHTAKE.

O Instituto Tomie Ohtake foi inaugurado em novembro de 2001, se localiza em São Paulo, e está instalado no complexo Ohtake Cultural. Esse complexo apresenta 2300 m² em áreas expositivas, 07 salas de exposições, 01 grande Hall, 01 mezanino, 04 salas de aula e workshop³². O grande Hall do Instituto une dois prédios de escritórios.

O nome da instituição é uma homenagem a artista Tomie Ohtake (1913-2015)³³, um dos nomes significativos da arte brasileira. O Instituto foi construído pelo investimento do Grupo Aché, um grupo farmacêutico.

O Instituto Tomie Ohtake funciona dentro desse complexo em regime de comodato. Tanto o nome do empreendimento quanto do Instituto é uma homenagem do Grupo Aché à consagrada artista plástica Tomie Ohtake, por sua reconhecida importância no cenário da arte brasileira e também pelo vínculo muito próximo e afetivo que seus dirigentes mantêm com a família Ohtake, há mais de 30 anos. (NASCIMENTO, 2004, p.91)

Podemos perceber o estreitamento de laços entre a família Ohtake e a empresa Aché, para que o Instituto pudesse ser construído. Em uma entrevista, na qual Nascimento (2004), realiza com Ruy Ohtake e Flavio Carvalho, Ruy Ohtake expõe sobre a criação do Instituto:

³² Informação retirada do Vídeo de apresentação do Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <<https://www.fmirobcn.org/es/fundacion/>>. Acesso em: 14 Feb. 2018

³³ Tomie Ohtake nasceu em Kyoto, no Japão, dia 21 de novembro de 1913, onde fez seus estudos. Em 1936 chegou ao Brasil para visitar um de seus cinco irmãos. Impedida de voltar, devido ao início da Guerra do Pacífico, acabou ficando no país. Casou-se, criou seus dois filhos, e com quase 40 anos começou a pintar incentivada pelo artista japonês Keiyo Sugano (INSTITUTO TOMIE OHTAKE). Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake> Acesso em: 14 Feb. 2018

Então é o seguinte: a criação do Instituto se deu de uma forma assim; este espaço aqui pertence a um laboratório farmacêutico, o Laboratório Aché. Esse laboratório tem três sócios, sendo que eles são amigos de cinquenta anos da minha família. (NASCIMENTO, 2004, p.146)³⁴

O projeto arquitetônico do Instituto é de autoria de Ruy Ohtake³⁵, filho da artista Tomie Ohtake. “O projeto - uma concepção adotada em inúmeras cidades do mundo inteiro - busca concentrar uma gama de serviços, conciliando trabalho, cultura e lazer de forma integrada, em um mesmo espaço.” (NASCIMENTO, 2004, p.91).

O Instituto se apresenta como uma entidade sem fins lucrativos. Sua conceituação e visão são abordadas por Ruy Ohtake:

Nós temos uma visão de quais são os passos que nós temos que dar para sermos um bom centro cultural. Primeiro, nós temos que desenvolver a parte de exposições e ter uma variedade boa entre exposições atuais e históricas, entre exposições do exterior e do Brasil. Depois, ter exposições nos vários caminhos da arte. (...) Nós queremos ver se fazemos isso com uma firmeza muito grande, porque isso aí, dá firmeza para aquilo que a gente faz hoje. (NASCIMENTO, 2004, p.108)

Sobre os apontamentos em relação aos “passos” para o desenvolvimento de exposições, o Instituto tem realizado grandes exposições de caráter internacional e nacional. Entre os anos de 2013 a 2016 foram realizadas 74 exposições³⁶. Dentre essas exposições, 07 de caráter itinerante, como à exposição Joan Miró: A Força da Matéria, Frida Kahlo - Conexões entre mulheres surrealistas no México, Picasso: mão erudita, olho selvagem, Gaudí: Barcelona, 1900, etc.

Esse grande número de exposições, que também são conceituadas como megaexposições, dependendo da quantidade de

³⁴ Essas são as palavras de Ruy Ohtake em uma entrevista concedida para Flávio Martins e Nascimento.

³⁵ Ruy Ohtake (São Paulo, 1938) é formado em Arquitetura pela FAU- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Cidade da Universidade São Paulo.

³⁶ Informação retirada do site da instituição. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/realizadas> Acesso em: 14 Feb. 2018

público que recebem, acontecem pelo processo de captação e patrocínio. Essa captação se dá a partir da Lei³⁷ de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). Em 2010 o Instituto captou³⁸ R\$5.658.767,60 e em 2017 um total de R\$17.194.839,34. Existe uma variação em relação ao valor do projeto e a quantidade captada, mas comparando a trajetória de captações do Instituto, entre 2010 e 2017, podemos perceber um crescimento.

Essas captações e patrocínios refletem uma sobrevivência no meio cultural, mas também, em contra ponto, refletem que instituições de grande porte não se sustentam somente com o dinheiro público, precisando de patrocínios para acontecer. Um exemplo são os agradecimentos do Instituto Tomie Ohtake no catálogo da exposição *Joan Miró. A Força da Matéria* aos agentes envolvidos:

Finalmente agradece à Arteris, empresa que patrocinou Joan Miró. A Força da Matéria, bom como a participação do SESI, Serviço Social da Indústria, nesta inerência em Florianópolis e espera que a exposição traga uma contribuição ao gosto pela arte da população catarinense, participando de um grande evento cultural, possibilitando um grande avanço ao país. Agradece também ao Ministério da Cultura, que participou ativamente através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, ao Governo do Estado de Santa Catarina, ao Governador de Santa Catarina, Raimundo Colombo, à Fundação Catarinense de Cultura e ao MASC, Museu de Arte de Santa Catarina (Joan Miró: A Força da Matéria, 2015, p.19).

Esses agradecimentos destacam os agentes envolvidos para que uma exposição ocorra e também acentuam que uma megaexposição itinerante internacional apresenta custos relativamente altos para o seu acontecimento.

Portanto compreendemos porque o Instituto Tomie Ohtake se apresenta como um agente ativo no planejamento da exposição *Joan*

³⁷ Lei 8.313/1991

³⁸ Informações retiradas no Portal Transparência da Lei Rouanet. Disponíveis em: <http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos?limit=12&offset=0&nome=instituto%20tomie%20ohtake%20&sort=PRONAC%3Aasc>. Acesso em: 14 Feb. 2018

Miró. A Força da Matéria, desde o contato com a Fundación Miró, até o planejamento de sua itinerância para Florianópolis.

2.5 O MASC

O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) tem origem em 1949, com o decreto nº433, assinado por Aldebar Ramos da Silva. O Museu se chamava anteriormente Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF). A instituição, que tem 68 anos hoje, passou por várias fases e apresenta relevância no contexto artístico brasileiro e catarinense.

O decreto de 1949 dialoga com um momento de efervescência na abertura das instituições museais:

O final da década de 40 foi particularmente fértil para as artes plásticas brasileiras, com a criação de diversos museus. Em São Paulo, o jornalista Assis Chateaubriand funda o MASP (1947) e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccilo, o Museu de Arte Moderna (1948). No Rio de Janeiro, Niomar Muniz Sodré, diretora do “Correio da Manhã”, forma outro Museu de Arte Moderna (1948) (BORTOLIN, 2002, p.25).

A abertura de museus de arte moderna se enquadra em um período que poderíamos intitular como o período da institucionalização da arte moderna. Portanto:

Promoveu grande veiculação de tendências, artistas e debates, chamando a atenção dos que organizam os novos museus. As instituições consagram a arte moderna no âmbito local, legitimam tendências, obras e artistas, projetam-na internacionalmente e associam-na às ideias de avanço e arrojo dos países (LOURENÇO, 1999, p.105).

Dentro dessa perspectiva “A abertura dos MAMs, entre nós, apresenta uma aparente ambiguidade, pois a arte moderna contrapõe-se à institucionalização, com atuações marcadamente marginais, porém muitos de seus maiores expoentes apoiam tal implantação (LOURENÇO, 1999, p.104)”. Essa ressalva em relação à

institucionalização compreende outro aspecto dentro do âmbito museológico brasileiro: a abertura do espaço institucional para uma nova tipologia, assim como, o alargamento do processo de musealização em que o objeto museológico se torna coisa híbrida, diante da larga e expressa tipologia de materiais que a arte moderna apresentou, e posteriormente, com a abertura dos museus de arte contemporânea.

Essa consideração coloca em questão que o processo de musealização, em um contexto cronológico, com a arte moderna direciona-se não só em musealizar pela associação de um objeto direta com seu contexto, o processo de musealização, com a abertura dos MAMs se expande é somente não é ligado mais a aparência, e sim ao conteúdo e conceito. Isso explica como é possível se musealizar, por exemplo, uma performance hoje em dia.

O MASC, dentro deste contexto, seguiu e acompanhou o reflexo da arte catarinense. É importante enfatizar, dentro da criação do MASC, sua relação e a vontade de “musealização” de algumas pessoas que impulsionaram sua criação. Primeiramente, vamos retroceder no tempo, quando MASC ainda era chamado de MAMF.

Três pontos são fundamentais para a criação da instituição. O primeiro foi a Exposição de Arte Contemporânea, conduzida a Florianópolis pelo escritor Marques Rebelo. A exposição:

Montada no Grupo Escolar Modelo Dias Velhos- hoje escola básica Antonia de Barros- despertou os comentários mais descontraídos, de repulsa e aprovação, enquanto esteve aberta à visitação pública, entre 25 de setembro e 6 de outubro de 1948, na esquina das ruas Victor Meirelles e Saldanha Marinho, em pleno centro da cidade (BORTOLIN, 2002, p.25).

Destaca-se a questão da exposição acontecer um ano antes da abertura da Instituição. E como determinada exposição de “arte contemporânea”, é uma peça importante para entender a tipologia de museu que se abrirá, e as pessoas que participaram. Pontua-se também o Círculo de Arte Moderna (CAM), inaugurado em 1947. “O CAM era formado por escritores e artistas jovens, preparados para sacudir a província, acomodados aos velhos costumes, com manifestações modernas de teatro, literatura, poesia, cinema e artes plásticas (BORTOLIN, 2002, p.26)”. O terceiro e fundamental é o apoio do

governo para que a exposição acontecesse. Então, coloca-se uma articulação entre o público (governo), privado (grupo CAM) e o evento (Exposição), como indicativos de uma terra fértil para uma instituição museológica.

Com isso, nota-se que essa articulação com esses movimentos apontados acima, em torno da relevância da arte, em um seguimento da arte não tradicional. Esses pontos impulsionaram, um ano depois, a criação do MAMF, que de regime municipal passou, depois do decreto n 9.150, em 1970, a ser estadual e se chamar Museu de Arte de Santa Catarina e que:

Depois de perambular por diversas sedes provisórias, encontra-se instalado em amplas dependências do Centro Integral de Cultura Prof. Henrique da Silva Fontes, desde 1983, tendo tudo para transforma-se no mais significativo Museu de Arte do Sul do Brasil (BORTOLIN, 2002, p.25).

O MASC encontra-se hoje com um acervo com mais de 1.400 obras³⁹, desde artistas catarinenses, nacionais e internacionais, como Elke Hering, Rubens Oestroem, Luiz Henrique Schwanke, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Djanira, Emeric Marcier, Tomie Ohtake, etc. Seu espaço expositivo contempla⁴⁰ salas expositivas temporárias e longa duração.

No seu âmbito expositivo, o MASC recebeu a exposição *Joan Miró. A Força da Matéria*. A exposição contou com um número de 69.661 mil visitantes⁴¹. As preparações para recepção da exposição contaram com o fechamento do museu para sua montagem⁴². Isso evidencia um investimento na comunicação da exposição para atingir determinado número de visitantes, assim como, um planejamento.

³⁹ Informação retirada do site da Instituição. Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/index.php?mod=pagina&id=10857>> Acesso em: 14 Feb. 2018

⁴⁰ Infelizmente não foi possível encontrar a metragem do espaço expositivo do MASC, pois não se encontra na internet e até o momento do TCC, a instituição não respondeu o e-mail referido.

⁴¹ Informação retirada do site do Jornal de Olho na Ilha, Disponível em: <http://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/exposicao-de-miro.html> Acesso em: 14 Feb. 2018

⁴² Informação retirada do site do Jornal O Globo. Disponível em: <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2015/07/masc-em-florianopolis-e-fechado-para-receber-exposicao-de-joan-miro.html> Acesso em: 14 Feb. 2018

Dentro do contexto de exposições, a sua realidade é outra, comparada com o Instituto Tomie Ohtake, pois o MASC não apresenta um CNPJ próprio. Para participar de captações, ao que se refere à Lei Rouanet⁴³, a instituição precisa da colaboração da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), que administra outras instituições museais. A problemática é a questão da autonomia da instituição e o aumento do processo burocrático. É também relevante sublinhar que o MASC, diferente do Tomie Ohtake, não apresenta, pelo menos, de forma direta, uma aliança com empresas privadas, o que dificulta o processo de captação e patrocínio. Outro ponto a ser observado é quadro de funcionários do MASC, que por ser reduzido, afeta seu funcionamento e articulação na concepção de exposições de grande porte.

Portanto, é de importância destacar que a preparação de uma megaexposição, no circuito florianopolitano, em uma instituição de arte, avalia não somente o nome do artista, mas o investimento para que ela ocorra. Investimento financeiro, comunicacional e estratégico.

Esse investimento demonstra o MASC como agente passivo na concepção da exposição. Por mais que a instituição tenha cedido seu espaço expositivo e houve uma negociação com outros agentes, todos esses agentes participantes partiram de fora para dentro da instituição. O MASC, nessa perspectiva, se torna um espaço habitável de aluguel.

2.6 DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE AS INSTITUIÇÕES TOMIE OHTAKE E MASC

Conceituar determinada instituição pode nos ajudar a entender a sua função. Como foi colocado anteriormente que o Instituto Tomie Ohtake se nomeia como um “Centro Cultural”, o que reflete uma diferenciação com a Instituição Museu MASC.

Primeiramente, devemos situar que:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).

⁴³ As informações referentes às captações referente ao MASC no site de transparência da Lei Rouanet são associadas ao CNPJ da FCC. Não se encontra de forma clara a questão da captação, por isso não foi informado o montante.

Podemos então, começar a traçar pontos de divergência e convergência entre essas duas instituições. Ambos destinam-se à promoção da cultura. Se olharmos o Instituto Tomie, ele se apresenta como uma entidade “sem fins lucrativos”, o mesmo que a nomeação de um museu pelo ICOM (2007), assim como, exerce a pesquisa, comunicação, educação, etc. “Voltados tradicionalmente para a exposição de seus acervos, parte importante dos museus tem hoje em dia suas atividades diversificadas, nesse sentido acompanhando o ‘formato’ que os centros culturais já no seu surgimento possuíam (DABUL, 2008, p.257)”. Esses pontos evidenciam que a instituição Ohtake pode ser aproximada as funções que o museu desempenha. Também pontuamos a questão da presença de acervo ou não nessas instituições:

Assim, possuir ou não possuir acervo deixou de ser um item constitutivo dos critérios para estabelecer extensamente essa categoria. No Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, o acervo de peças está alocado no denominado Memorial da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea apresentando sempre conjuntos ou coleções cedidos provisoriamente, em exposições temporárias (DABUL, 2008, p.257).

Com isso, podemos sublinhar a questão dos museus de arte e sua relação com as atividades diversificadas para o surgimento dos centros culturais:

Muitos museus, de fato, e em especial os chamados museus de arte, para além dos espaços destinados, por exemplo, à alimentação e venda de objetos, organizam espaços para atividades de outro tipo, não voltadas diretamente para a exposição de seus acervos ou de objetos, mas para aquelas como cinema, música, teatro, dança, leitura e pesquisa. Embora hoje generalizada, a tendência de multiplicação e aglutinação de atividades em um mesmo espaço coincidiu de fato com o surgimento dos chamados centros culturais (DABUL, 2008, p.258).

Podemos compreender que polissemia do espaço museal de arte constitui base de referencial para criação dos centros culturais.

Outro ponto é a questão do “permanente”. Esse ponto implica na definição de museu, pois sugere a ideia de salvaguarda, de responsabilidade com o processo de musealização. Com isso, podemos entender que ao assumir e se nomear como “Museu”, além do processo burocrático, a instituição assume uma responsabilidade institucional e social com seu acervo. Então, o “ser” museu ou não “ser”, reflete um ponto de distanciamento visível na diferença de instituições que não se nomeiam como “Museu”.

Entre convergências e divergências desses agentes institucionais, podemos situar, em termos tipológicos, em relação ao que se “expõe” no espaço expositivo, um estreitamento conceitual. Ambas as instituições correspondem a um enfoque da arte moderna e contemporânea. Esse recorte tipológico se justifica pela história do MASC, e no instituto Tomie Ohtake, pelas exposições que apresentaram até o presente.

Então, coloca-se aqui, que os espaços expositivos que receberam a exposição itinerante conversavam com a tipologia de acervo. Isso se exemplifica de acordo com a tipologia de objetos que foram recebidos e seu direcionamento em relação à pesquisa feita pela exposição. Como vimos, a exposição apresentou, em seu discurso conceitual, a questão estética, um dos pontos latentes que foram direcionados sobre a exposição. Esse direcionamento tem um sentido que existe uma conexão direta, o que justifica os caminhos seguidos pela exposição, em uma perspectiva estética e historiográfica da arte.

3 CAPÍTULO III: O “EU” DO MEU OUTRO “EU”.

O Eu quer falar, quer se comunicar, então, o Eu, sujeito da oração, conjuga os verbos, usa conectores, advérbios, adjetivo, e etc., o Eu escreve um texto, estabelece um discurso. O Eu certa vez foi chamado para falar sobre algo. Ele, com todo cuidado, selecionou cada palavra, organizou os tópicos, cronometrou seu tempo e escolheu a roupa para aquela ocasião. O Eu se olhou no espelho por vezes e repetiu o seu discurso, planejou gestos, arquitetou em sua cabeça como seria, a entrada e saída, os agradecimentos, enfim, o Eu estava pronto. O Eu executou o discurso, como o planejado. Claro, algumas palavras foram trocadas, mas nada que o afetasse por inteiro, por assim dizer.

O discurso do Eu fez sucesso, tanto que foi chamado para fazer o mesmo em outro país. O Eu se planejou e agora, o Eu, não precisava mais do espelho, pois em sua cabeça, ele recorreria à memória do seu discurso anterior. Sabia exatamente o que fazer, que palavras usar. Mas chegando ao lugar o Eu percebeu que o ambiente que estava era outro, se tratava de outras pessoas, outro contexto, outro espaço e tempo. O Eu teria que se adequar aquele espaço, mas como o saberia fazer? O Eu, uma hora antes de sua pronúnciação, mandou chamar um nativo. Perguntou-lhe sobre as pessoas, aquele contexto, etc. O Eu, subiu ao palco, falou por horas, tentou manter os mesmo tópicos, mas acabou por modificar sua fala para conseguir se aproximar com a realidade daquele lugar.

Será que o Eu também tem outro Eu? Essa pergunta nos leva a pensar a múltiplas identidades que são possíveis assumir de acordo com o ambiente que nos encontramos. O Eu em um sistema pós-cartesiano se desconstrói, ele, o Eu, não se mantém como uma identidade fixa, ele é moldado de acordo com os ambientes, as relações, sua posição em determinado contexto. O Eu, nas palavras de Stuart Hall (2006) é sujeito pós-moderno.

O Eu dentro dessa pequena história é uma analogia a exposição como o Eu, que assume identidades diferentes de acordo com o ambiente que ocupa. Esse capítulo põe em questão a face do problema e da hipótese da pesquisa, assim como justifica o título do trabalho. Olhar essa tipologia de exposição como um sujeito nos ajuda a averiguar que essas são projetadas a semelhança dos modos de como nos comunicamos hoje em dia. Para tanto, os caminhos que seguiremos para falar sobre a exposição são, primeiramente, divididos em dois, pois seu acontecimento se desdobrou em espaços diferentes.

Com isso, iremos realizar uma descrição das plantas da exposição, analisando o espaço expositivo das duas exposições. A partir

dessa descrição, serão apresentados casos específicos que são resultados da comparação de ambas.⁴⁴

3.1 DO ESPAÇO À SEMIÓTICA

Quando falamos em expografia, concebemos essa palavra como “as escrituras de uma exposição”⁴⁵. Essa analogia à escrita exemplifica conceitualmente que o discurso expositivo é formado por uma união de elementos que estão escritos no espaço. Pontuamos no capítulo 01 a expografia e papel fundamental para criação de uma dimensão discursiva que aglutina os objetos museológicos.

Dentro desse universo de símbolos, signos, objetos, narrativas, discursos, e etc., não podemos esquecer de uma das áreas que se ocupa em compreender essas relações entre sujeito-objeto: A semiótica. Iremos resgatar alguns pontos da literatura Saussuriana (1975) para ajudarmos a olhar a construção do discurso e a relação dos objetos expostos.

Em sua semiologia, Saussure (1975), sublinha a questão da “língua/fala”. A língua consiste em um sistema preexistente que é imposto a nós. A fala é a mensagem formada a partir desse sistema. A fala é vista como um ato individual de criação, ou seja, nós manipulamos a língua para criação da fala, esses mecanismos funcionam de forma a se complementar. Quando falamos em as escrituras de uma exposição, ao referenciar a expografia, estamos traçando uma linha de raciocínio que segue a mesma Saussuriana (1975), referente à Língua e Fala.

Então, transpondo para uma questão expográfica, sublinhamos que uma exposição é constituída por elementos preexistentes, elementos da linguagem, e que o discurso expositivo é construído a partir desses elementos. Esses elementos são tantos os dispositivos expográficos quanto os objetos presentes no espaço expositivo. Portanto, olhamos esses elementos como a língua e o discurso criado como a fala, de forma a apresentar uma relação dialética para criação de um sentido. Isso comprova que os elementos expográficos são apresentados como artifícios para representação dos objetos de uma exposição, ou seja, a manipulação desses para criação de um discurso. Essa afirmação pode ser

⁴⁴ É preciso destacar que as plantas que se encontram no corpo do trabalho não são as originais, e que as originais se encontram o anexo.

⁴⁵Referência ao artigo de DAVALLON, Jean. L'écriture de l'exposition :expographie, muséographie, scénographie. In: Culture & Musées, n°16, 2010. La (r)évolution des musées d'art (sous la direction de André Gob & Raymond Montpetit) pp. 229-238.

comprovada em relação às considerações feitas no capítulo 01 da pesquisa com relação ao espaço e os dispositivos expográficos.

Notamos que ao falarmos de discurso tocamos na questão da mensagem, ou seja, no conteúdo. “Uma mensagem qualquer é composta pelo falante/emissor a partir de uma seleção promovida num repertório de signos (COELHO NETTO, 2001, p.20)”. Com isso, entendemos que o discurso de uma exposição é composto por signos que tem o intuito de representar algo. É importante acentuar que:

[...] o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (empreinte) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, 1975, p. 80).

Esse repertório de signos demonstra que a língua é formada e estruturada sistematicamente, formando, como Saussure (1975) aponta, por signos que compreendem a união entre o significante (imagem acústica) e o significado (conceito). A associação entre significado e significante compreende a representação do signo de um objeto. O primeiro é associado à parte material, intrínseca do objeto representado. O segundo é o conteúdo representado. “O significado é o conceito ou imagem mental que veem na esteira de um significante, e a significação é a efetiva união entre um certo significado e um certo significante (COELHO NETTO, 2001, p. 22)”.

Buscamos como essa definição fazer um paralelo com o discurso expositivo. Seguindo como essa perspectiva, podemos situar que o sentido da significação de um signo pode assumir formas denotativas e conotativas:

De um signo denotativo pode-se dizer que ele veicula p primeiro significado derivado do relacionamento entre signo e seu objeto. Já o signo conotativo põe em evidencia significados segundos que veem agregar-se ao primeiro naquela mesma relação signo/objeto (COELHO NETTO, 2001, p.24).

No campo da expologia⁴⁶, os objetos apresentados no espaço, funcionam do mesmo modo. São signos e podem assumir posições conotativas e/ou denotativas. É possível afirmar que o sentido denotativo é o primeiro sentido associado ao signo do objeto. Entretanto, não podemos negar o sentido conotativo que o signo assume em sua significação, podendo se associar a outras significações por parte dos seus sujeitos. “Estando assim a conotação ligada à significação e ao valor, pode-se dizer que esse fenômeno não está situado ao nível do signo isolado, mas sim, ao nível do discurso em sua totalidade no qual se insere o signo em questão (COELHO NETTO, 2001, p.24)”.

No âmbito da museologia compreendemos o sentido denotativo como o primeiro significado atribuído aos objetos antes do processo de musealização, na qual, quando ocorre o processo, de acordo com Brulon (2016), o objeto é descontextualizado. Nos estudos de semiótica, podemos entender essa afirmação por outra ótica. Depois do processo de musealização, existe uma polissemia do objeto, ou seja, o signo do objeto musealizado se torna um signo conotativo, pois são explorados, além do seu sentido denotativo, outros sentidos associados ao objeto.

Essa discussão é levada em consideração na pesquisa, pois está atrelada aos dispositivos expográficos. Os elementos que norteiam a contextualização do sentido conotativo do signo em determinada exposição. Nesse sentido, compreendemos a complexidade do espaço museal. Por exemplo⁴⁷, a jogada de obras de arte no lixo no Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano (Museion), na Itália⁴⁸. Esse acontecimento coloca em questão associação do signo do objeto em um sentido denotativo. “É exatamente porque o significado notativo permanece no signo que surge a ambiguidade de mensagens [...] (COELHO NETTO, 2001, p.26)⁴⁹”. Portanto, “Caso os significados fossem apenas trocados, grande parte dos problemas de descomunicação seria eliminada (COELHO NETTO, 2001, p.26)”. Através do exemplo e sua explicação no âmbito semiótico, podemos complementar, que os dispositivos expográficos são um dos pontos fundamentais para a

⁴⁶ Termo cunhado por andredevallesse, que se refere ao estudo da exposição.

⁴⁷ Esse exemplo é colocado em questão para comprovar a questão da significação que o objeto assume, em sentido denotativo ou conotativo.

⁴⁸ <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/faxineiros-de-museu-italiano-jogam-obra-de-arte-no-lixo-17888295>

⁴⁹ A palavra “notativo” é a mesma que “denotativo.”

significação do objeto consiga sustentar o signo conotativo, pois é preciso contextualizar os objetos.

É interessante pontuar que uma exposição funciona com esses dois sentidos de signo. O signo denotativo precisa existir para que o discurso expositivo seja validado e o signo conotativo também, pois o público de uma exposição traz consigo suas experiências, e sua relação com o objeto tem consequências na criação de outros discursos, além do proposto pela exposição. O problema é quando o signo conotativo anula o signo denotativo. Essa anulação demonstra, na perspectiva discursiva, que o sentido da exposição não traz efeito direto em seus sujeitos. Essa proposição se exemplifica em um exemplo de Michel Foucault (2010):

Segundo a percepção cultural que se teve do louco até o fim do século XVIII, ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda a parte vê semelhanças e sinais da semelhança; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos. Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas (2010, p.67)

O autor na citação acima exemplifica o “louco” em determinado contexto. Não estamos incitando aqui que uma exposição em que o signo conotativo anula o signo denotativo faz com que o seus sujeitos se tornem “loucos”. Estamos pontuando dentro dessa citação que o processo de loucura se assemelha, em relação, ao discurso à compreensão dos signos e conseqüentemente do discurso. Esse paralelo entre a definição de louco e associação do signo nos traz, e muito bem explicado, como o processo de construção comunicacional pode ser direcionado na qual as “similitudes” sejam “dispersadas”. Nesta perspectiva, a exposição pode seguir os mecanismos de representação somente de um signo conotativo. As conseqüências dessa representação do signo fazem que o sujeito da exposição não consiga compreender o signo denotativo, ou seja, o primeiro signo colocado no objeto.

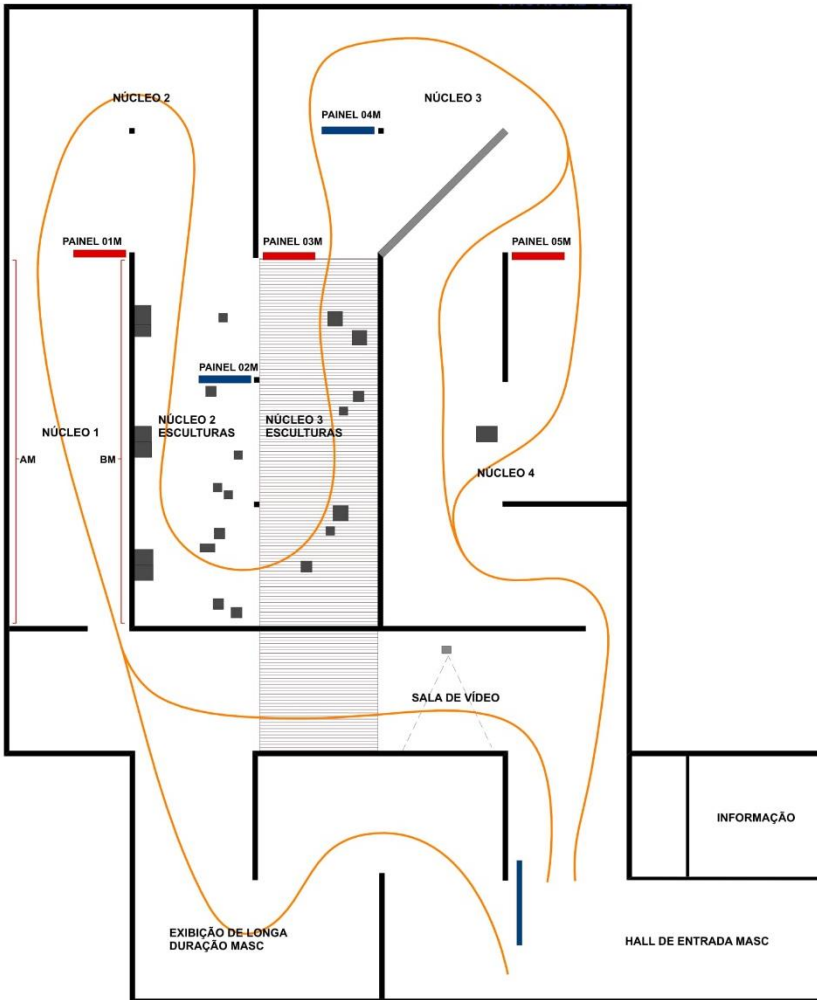
Então, seguimos o caminho de olhar a exposição itinerante como múltipla, ou seja, entre os dois ambientes que ela ocupa e a comparação deste, demonstramos, a partir dos casos que serão analisados, que a

convergência entre as exposições são relativa ao seu planejamento. A exposição itinerante, de acordo com o espaço que ocupa, apresenta identidades diferentes, pois o seu conteúdo material é organizado de forma diferente e alguns pontos que são destacados em um primeiro espaço, são substituídos no segundo espaço, por outros pontos que não se destacaram no primeiro, mas que no segundo se sobrepõe.

3.2 DESCRIÇÃO EXPOGRAFICA

3.2.1 O espaço expositivo da exposição *Joan Miró. A força da Matéria* no MASC

Figura 7 Planta expográfica espaço expositivo MASC



Fonte 7 Elaborada pelo autor

Como podemos ver na planta expográfica, a exposição apresentou 04 núcleos expositivos, sendo esses organizados de forma cronológica. Esses núcleos apresentam painéis coloridos, 02 azuis e 03 vermelhos, em um total de 05 em toda exposição, que por vezes, são quadros pendurados, fotografias do artista ou seu ateliê.

O núcleo 01 da exposição conta com um total de 01 texto, 15 quadros⁵⁰ e 01 fotografia de Joan Miró no final do Núcleo. Podemos perceber que na parede AM apresenta-se o texto introdutório do núcleo e 07 quadros. Destacamos essa parede, pois como a exposição segue em um sentido cronológico, os quadros datam de 1931, sendo esse o quadro “Groupe de personnages dans la forêt” que é o primeiro da parede BM, até o último quadro da parede Y que é Personnages dans la nuit de 1960.

O núcleo 02 apresenta um total de 01 texto, 15 quadros, 12 esculturas⁵¹, 03 objetos (ponto de partida para escultura) e 02 fotografias. Neste núcleo, percebemos que seu começo apresenta as outras e seu final as esculturas. As fotografias estão localizadas nos painéis coloridos, a primeira se encontra no início do núcleo, no painel vermelho 01M, perto do texto que contextualiza o núcleo. A segunda fotografia se apresenta no final do núcleo, no painel azul 02M, perto das esculturas. Sublinhamos nesse núcleo a questão da passagem para o núcleo 03, pois não existem paredes, em um primeiro momento, o contraste entre ambos é o chão da exposição e o teto, em que no núcleo 02 é de cimento e o começo do núcleo 03 é um chão de madeira e apresenta no teto com uma claraboia.

O núcleo 03 apresentou 09 esculturas, 01 texto, 21 quadros. É importante destacar que este núcleo é dividido em duas partes. A primeira começa sem nenhum texto, somente com as esculturas. A segunda parte, depois do painel vermelho 03M, segue com um texto, pinturas e esculturas. Desta forma, verificamos que a primeira área do núcleo se apresenta como um núcleo à parte, pois não tem informações relativas à mudança do núcleo 02 para o núcleo 03, ou seja, se apresenta como a terceira parte do núcleo 02.

⁵⁰ É preciso destacar que dentro da categoria quadros se encontram pinturas e desenhos. Como o catálogo da exposição não especifica nas legendas se é uma pintura ou desenho, decidimos nomear as categorias pintura e desenho como quadros.

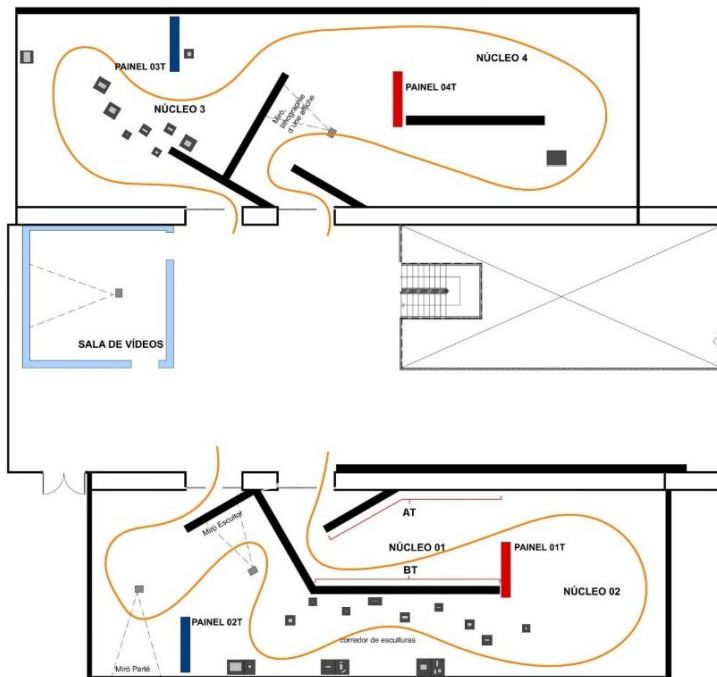
⁵¹ Não é possível identificar na planta do MASC quais esculturas exatas se tratam. É possível saber a quantidade e sua localização nos núcleos. Também é preciso sublinhar o catálogo da exposição não contem a maioria das esculturas. Entendemos essa questão por duas perspectivas: ou se tratam de obras privadas ou houve uma falha no catálogo da exposição. Mas isso não interferirá na nossa leitura e análise da exposição, pois as informações relativas a localização e quantidade subsidiam nossa análise.

O núcleo 04 contém 01 texto, 26⁵² gravuras, 10 obras, 02 fotografias e 01 escultura. Neste núcleo é interessante destacar que as obras estão espalhadas no final do espaço. As fotografias, a primeira se encontra no painel vermelho 05M e a última se encontra no final do núcleo, na última exposição.

⁵² Na planta expográfica verificou-se que existem 28 gravuras. Sendo 02 a mais do que confere o catálogo da exposição, assim como diverge da informação oficial, de acordo com o catálogo também, que a exposição contemplou somente 26 gravuras. Então, se olharmos na planta oficial do MASC, podemos notar que essas duas gravuras não tem nenhuma uma legenda, o que nos impede de verificar se essas realmente existiram na exposição. Portanto, desconsideramos essas 02 gravuras e de acordo com as duas informações oficiais apresentadas, podemos olhar pela mesma perspectiva das esculturas no catálogo: ou se tratam de coleções particulares e não se permitiu o direito de imagem ou essas duas obras foram incorporadas na exposição posteriormente a edição do catálogo.

3.2.2 O espaço expositivo da exposição *Joan Miró. A força da Matéria* no Tomie Ohtake

Figura 8 Planta expográfica do espaço expositivo Tomie Ohtake



Fonte 8 Elaborada pelo autor

A exposição no Tomie Ohtake apresentou 04 núcleos expositivos, 04 painéis coloridos, 02 azuis e 02 vermelhos. A exposição também é organizada de forma cronológica.

O núcleo 01 da exposição conteve 01 texto, 14 obras e 01 fotografia. Dentro desse núcleo o primeiro quadro da parede BT é “Groupe de personnages dans la forêt” de 1931 e o último quadro da parede AT “Homme, femmes, iousau” de 1959.

O núcleo 02 apresentou 01 texto, 01 fotografia, 16 obras, 12 esculturas, 03 objetos (ponto de partida para escultura) e 02 dispositivos de vídeo. Dentro da análise do espaço podemos destacar que a maioria

dos quadros se encontrou na primeira parte do núcleo, mas 01 quadro, intitulado “Femme et oiseau dans lanuit” de 1969, se localizou na segunda parte do núcleo, pendurado em um painel azul 02T, entre as esculturas. Os dispositivos de vídeo se encontraram na segunda parte do núcleo, assim como as esculturas.

O núcleo 03 da exposição conteve 01 texto, 20 obras, 09 esculturas e 01 fotografia. As pinturas e esculturas estão mescladas no núcleo.

O núcleo 04 apresentou 01 texto, 26 gravuras⁵³, 11 obras, 02 fotografias, 01 dispositivo de vídeo e 01 escultura. O começo do núcleo é feito pela obra intitulada “Tête” de 1979 e depois desta são apresentadas as obras gráficas. Existem duas fotografias, uma localizada no painel vermelho 04T e outro na última parede da exposição.

3.3 ANÁLISE EXPOGRÁFICA

De acordo com o que foi descrito sobre as plantas da exposição no MASC e no Tomie Ohtake, iremos pontuar alguns casos dentro da comparação de ambas que se divergem em relação aos núcleos da exposição: objetos em espaços diferentes, obras penduradas nos painéis coloridos e, por fim, os dispositivos expográficos e a contextualização.

3.4 A RELAÇÃO ENTRE OS NÚCLEOS

3.4.1 Passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no MASC

Uma questão a se destacar é a formação espacial dos núcleos, sua interferência e como se relacionam entre si. Na imagem a seguir podemos visualizar, primeiramente, a passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 da exposição no MASC:

⁵³ A planta da exposição no Tomie Ohtake apresenta o mesmo caso das obras gráficas que no MASC. Iremos continuar a considerar a mesma linha de raciocínio decida anteriormente.

Figura 9 Planta expográfica passagem do núcleo 02 para o núcleo 03
MASC



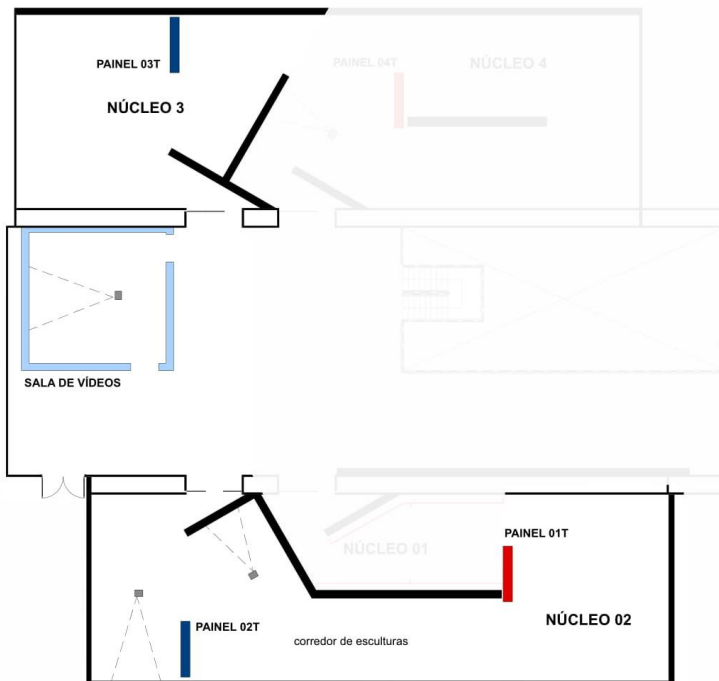
Fonte 9 Elaborada pelo autor

Pontuamos que o Núcleo 02 apresenta uma relação direta com o começo do núcleo 03, pois não existem paredes para delimitar ambos, pelo menos no começo do núcleo 03. Em ambas as plantas da exposição se tornou evidente que, além das paredes, o que sinaliza a passagem para outro núcleo é o texto introdutório, porém isto acontece no núcleo 03 da exposição só em sua segunda parte. Afirmamos também, de acordo com a análise, que esta conexão se apresenta em relação às esculturas entre os

núcleos, podendo assim ter uma continuidade, ou seja, o núcleo 02 apresenta em seu final as esculturas e tem relação direta com as do núcleo 03, pois este em seu começo apresenta esculturas e não existem paredes entre ambos. Mas isso possibilita uma confusão estrutural ao início do núcleo 03.

3.4.2 Passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no Tomie Ohtake

Figura 10 Planta expografica passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no Tomie Ohtake



Fonte 10 Elaborada pelo autor

A passagem para o núcleo 03 no Tomie Ohtake faz com que o público siga em uma trajetória de passar por uma sala, um corredor, que desintegra de forma orgânica o núcleo 02 com o núcleo 03.

A questão do circuito e percurso revela que as relações entre os núcleos 02 e 03 nas duas exposições aconteceram de forma diferente. Verificamos que a forma que foi concebida os núcleos é um dos fatores que determinam o percurso expositivo e que essa forma, em ambos os casos, evidencia que a disposição do espaço de acordo com seus objetos se direciona de modo que as similaridades e não similaridades entre a passagem de um núcleo para o outro arquitetam o circuito expositivo. Não podemos considerar que somente a passagem de um núcleo para outro defina o circuito, é preciso levar em consideração como a organização dos próprios objetos dentro dos núcleos tem interferência no percurso da exposição. Em alguns casos, por exemplo, o próprio objeto é elemento que condiciona o circuito e norteia o percurso expositivo e consequentemente a narrativa:

Caminhar pela exposição é apropriar-se do espaço e do tempo. Ao apropriar-se do espaço o público cria uma trajetória (circuito) própria, e a apropriação do tempo se manifesta no ritmo de visitação. As formas de apropriação desses dois elementos são de livre-arbítrio do público. Esses dois elementos são constitutivos da exposição e da interpretação e essenciais para a narrativa discursivo-expositiva apresentada ao público para discussão. (CUTY, 2001, p.47)

Portanto, o espaço torna-se ponto chave para apresentar uma discussão e uma narrativa. Quando falamos em espaços diferentes, estamos pontuando que são apresentados uma discussão diferente do modo de olhar tal objeto. Pois levamos em consideração que “A experiência do público é o circuito que ele percorre na exposição e no museu (CURY, 2001, p. 83)”.

3.5 OBJETOS EM ESPAÇOS DIFERENTES

Dentro da análise expográfica, verificou-se a relação entre a ordenação dos objetos na exposição, ou seja, comparamos se as duas exposições mantiveram uma ordem em relação à disposição dos objetos em seus consequentes núcleos. Acreditamos que até a ordem dos objetos refletem a estruturação do discurso expositivo:

A localização dos objetos em relação à organização do circuito, sua relação com outros objetos e

elementos e sua proeminência, determinam a atração para o visitante. Tendo em conta a características visuais dos objetos, sua localização está relacionada à sua confortável apreciação, além de estar dentro do cone de visão e seguir a linha de visão⁵⁴ (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999, p.99, tradução nossa).

Essa organização leva em consideração uma lógica estrutural, pois quando falamos em exposições itinerantes consideramos que essas mantêm o cerne conceitual na própria ordem de seus objetos de forma a criar uma narrativa. Deste modo, podemos citar ainda que “O espaço, o lugar e o local onde os objetos estão localizados produzem, de fato, ao visitante, às vezes, sensações inexplicáveis [...] (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999, p.92, tradução nossa)”⁵⁵. Portanto, se trocamos um objeto de ordem, afetamos as sensações e quando falamos de exposições itinerantes, podemos colocar que essa troca de lugar afeta o planejamento conceitual da exposição porque é planejada em outros lugares com o mesmo formato conceitual.

Essa afirmação corresponde em olhar essas inter-relações, entre objetos e espaço, de modo a ser um dos pontos que configuram uma lógica discursiva, pois se não se relacionassem, não precisaríamos de núcleos expositivos para dividir as obras e também de uma organização das mesmas. Se em uma exposição existem núcleos expositivos é porque esses são uma forma de reunir as obras em uma temática, ou assunto, relacionado à exposição de maneira lógica para estruturação de um discurso expositivo.

Olhamos a configuração dos objetos no espaço e sua ordenação como um dos fatores de sugestão para criação de um percurso e consequentemente um circuito expositivo. Esse fator é colocado como sugestivo porque olhamos os sujeitos da exposição como agentes ativos no processo comunicacional, como aponta Cury (2005).

Essa relação permite o sujeito da exposição crie narrativas de acordo como seu movimento dentro do espaço expositivo. De certa maneira, não podemos colocar que o sujeito irá fazer o mesmo percurso

⁵⁴Original:La ubicación de los objetos respecto a la organización del circuito, su relación con otros objetos y elementos y su resalte, determinan la atracción para el visitante. Teniendo en cuenta las características visuales de los objetos, su ubicación se relaciona con una cómoda apreciación, además de estar dentro del cono de visión y seguir la línea visual.

⁵⁵ Original: “ El espacio, el lugar y el sitio donde se ubican los objetos producen de hecho al visitante a veces inexplicables sensaciones [...] (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999, p.92)”

decido pelo planejamento da exposição, olhando as obras ordenadas de acordo com a visão do curador. O sujeito tem o poder de decisão de relação dos objetos, mas ao olharmos pela visão do planejamento conceitual da exposição podemos destacar que, de acordo com a análise expográfica, quando comparamos as duas plantas, em relação à ordenação das obras e também das esculturas, existem a sugestão de percursos expositivos divergentes, isso pela ótica da ordenação e inter-relação. Podemos exemplificar de acordo com ordenação das esculturas nas duas plantas expográficas apresentadas no começo do capítulo.

3.5.1 Os objetos e suas disposições no espaço

3.5.1.1 O caso da escultura “Femme et oiseau” (1967)

A escultura “Femme et oiseau” (1967), de acordo com as plantas, se encontrou na mesma localização, na sala 04, tanto no MASC, como no Tomie Ohtake, mas com um pesquisa em jornais, revelou-se que essa escultura foi mudada de posição na exposição do Tomie Ohtake, se encontrando no começo do núcleo 04, em frente ao painel número 04T. Podemos visualizar nas imagens a seguir:

Figura 11 Imagens da exposição Joan Miró no Instituto Tomie Ohtake



Fonte 11 Carlos Villabla⁵⁶

⁵⁶ Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1664802-mostra-joan-miro---a-forca-da-materia-e-prorrogada-ate-23-de-agosto.shtml>>. Acesso em 14 Feb. 2018

Figura 12 Imagens da exposição Joan Miró no Instituto Tomie Ohtake



Fonte 12 Carlos Villabla⁵⁷

A figura 7 se refere à exposição no Tomie Ohtake, a segunda à exposição no MASC. Na primeira imagem a escultura se localizou em frente de um painel de cor vermelha, e uma foto de Joan Miró. O Segundo está exposto ao lado de três quadros. A associação de significados entre essa obra exposta sofre influência dos dispositivos expográficos e sua relação com os outros objetos. A primeira imagem, a obra pode ser associada com a fotografia de Miró e a cor vermelha, dimensionando o sentido do signo do objeto. Portanto, para começar nos perguntamos: por que a obra está associada à fotografia? A cor vermelha representa o que? Essas perguntas, entre muitas outras, como podemos colocar, refletem que, ao ser comparada com a segunda imagem, outras perguntas surgem em relação a mesma, como: Por que a escultura está associada com aqueles quadros? Qual a relação da cor branca da parede?

Percebemos que essas perguntas se tornam diferentes pelo espaço que a escultura ocupa, pois as redes de conexões que o objeto possibilita, nos dois casos, acabam buscando relações com outros elementos expográficos, que nesse caso, conseqüentemente, guiam o sujeito a utilizar esses elementos para compreender o porquê de sua determinação naquele respectivo espaço. O signo pode assumir outras conotações, de acordo com o seu contexto e, portanto, há uma interferência no discurso expositivo. Podemos situar Santeaella (2008), em uma de suas análises sobre uma obra de arte como signo:

⁵⁷ Idem.

[...] e estivéssemos diante do próprio quadro, o signo seria sua realidade particular de um quadro singular, com uma dimensão de 116x89 cm, devendo-se levar em consideração também o lugar que ocupa, seu ambiente de inserção, enfim, seu contexto existencial: as paredes de um museu, de uma habitação etc. (SANTAELLA, 2008, p.90)

Se consideramos a escultura “*Femme et oiseau*” como signo, também devemos considerar os elementos expográficos como signos, mas compreendemos que dentro da esfera expográfica, a escultura, assim como os outros objetos da exposição, são colocados em primeiro plano, pois são estes que estão ligados, e conseqüentemente, representam o artista. Os dispositivos expográficos criam um enredo, assim como, são estruturadores da ambiência, como pontuamos no capítulo 01, e com isso, afirmamos que esses dispositivos são signos em favor de criar um ambiente para os objetos da exposição, de formar, dimensionar e contextualizar determinado objeto.

3.5.1.2 O caso do quadro “*Personnages dans la nuit*” (1960)

Figura 13 “*Personnages dans la nuit*” (1960)



Fonte 13 Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.89.

De acordo com as plantas expográficas podemos indicar que o núcleo 01 da exposição do MASC apresentou um total de 15 obras. Já a núcleo 01 do Tomei Ohtake apresentou 14 obras. O objeto que falta no núcleo 01 do Tomie Ohtake, ou que excede no núcleo 01 do MASC, se encontra como o primeiro objeto de seu núcleo 02 do Tomie Ohtake. Isso

evidência que existe uma mudança na questão estrutural da exposição, pois os núcleos da exposição simbolizam as fases da trajetória de Miró. Essa mudança implica no sentido das associações de significações que podemos fazer ao entender o núcleo da exposição como um produto final para consistir um discurso. Se compreendermos que uma exposição é dividida em núcleos expositivos é porque estes tem o papel de representar determinados signos dentro de um enquadramento contextual, de forma a apresentar as várias formas de Miró.

Portanto, podemos compreender que no âmbito da exposição Joan Miró, os núcleos representam, de acordo com o capítulo 02, a mudança no desenvolvimento do fazer artístico de Joan Miró, assim como, sua relação com o contexto da arte moderna. A mudança do objeto pode exemplificar que este, por exemplo, que se encontra no núcleo 01 do MASC é caracterizado como a primeira fase de Joan Miró na exposição ou ao contrário, se olharmos para exposição Tomie Ohtake. No MASC é o último quadro do núcleo 01. No Tomie Ohtake, esse quadro se encontrou como primeiro quadro do núcleo 02. Poderíamos supor que não exista muita interferência em relação a sua proximidade, pois se encontram em extremos, com o final e o começo. Outra pontuação que podemos destacar é que o quadro no Tomie Ohtake se encontrou depois do texto de apresentação do núcleo 02. Então, percebemos o texto como dispositivo que condiciona e estabelece limites entre os núcleos, de forma a deixar claro uma sinalização que está sendo abordada outra temática naquele espaço, contando outra parte da história.

3.6 OS QUADROS PENDURADOS NOS PAINÉIS COLORIDOS

Ao analisarmos as plantas, constatou-se a questão da cor. O branco prevalece nas duas exposições, a não ser pelos painéis coloridos. Estes simbolizam, entre outras, duas cores que são usadas pelo o artista em seu trabalho, o vermelho e o azul. É um modo de fazer referência ao trabalho artístico de Miró.

3.6.1 O caso do quadro “Femme et oiseau dans la nuit” (1969)

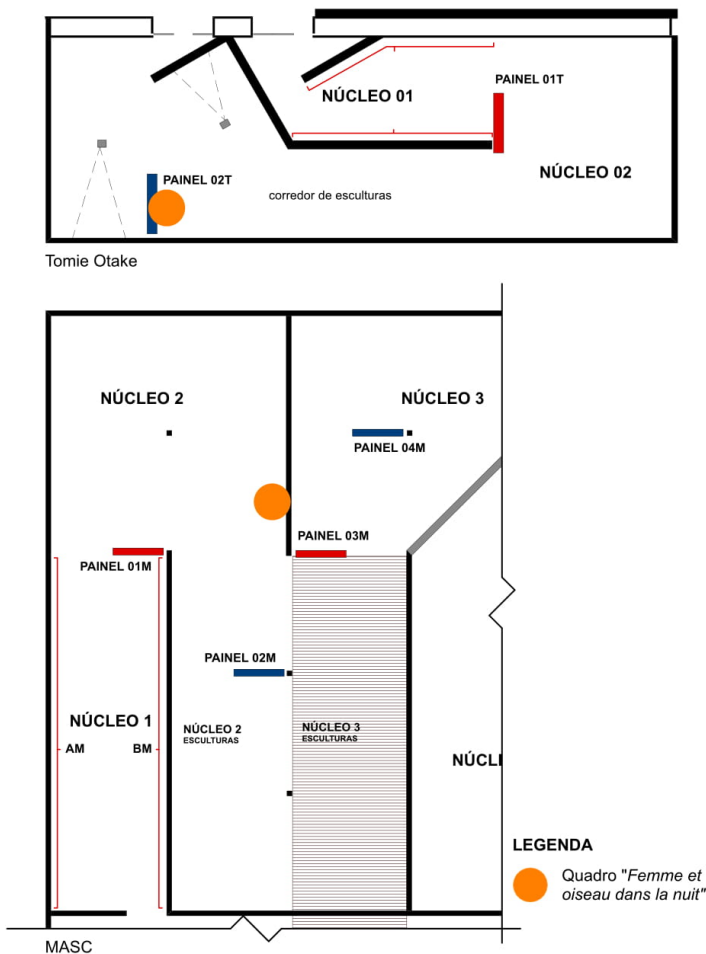
Figura 14 “Femme et oiseau dans la nuit” (1969)



Fonte 14 Joan Miró. *A Força da Matéria*, 2015, p.102

O quadro está pendurado no painel de número 02T de cor azul no núcleo 02 do Tomie Ohtake. O quadro no MASC se localiza no núcleo 02 também, mas em uma parede branca em conjunto com uma série de outros quadros. Podemos visualizar na imagem a seguir:

Figura 15 Planta expográfica: localização do quadro *Femme et oiseau dans la nuit*



Fonte 15 Elaborada pelo autor

Podemos seguir pela linha de olhar a cor como dispositivo expográfico que configura o objeto, assim como norteia a percepção do mesmo. A percepção do olhar em relação à cor é diferente, pois:

Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte. (HELLER, 2004)

Desse modo, é importante ressaltar que estamos falando de um mesmo quadro pendurado em paredes de cores diferentes e que a impressão da cor em relação ao objeto interfere na significação do mesmo. Com isso, podemos salientar que “Se um indivíduo pensa, consciente ou inconscientemente, em uma cor relacionada a determinado uso que irá fazer dela, é evidente que sua reação não é diante da cor em si, mas da cor em função de algo (FARINA, 2011, p.86)”.

Então, olhar um quadro que está exposto em uma parede branca é diferente de olhar um quadro que está exposto em uma parede azul, pois a cor dentro desses contextos é um dispositivo na qual o sujeito se apropria e faz uso da mesma para conexões com os outros objetos e com o próprio objeto que está associado a cor da parede ou no painel.

3.6.2 O caso “Personnagen dans la nuit” (1974)

Figura 16 “Personnagen dans la nuit” (1974)

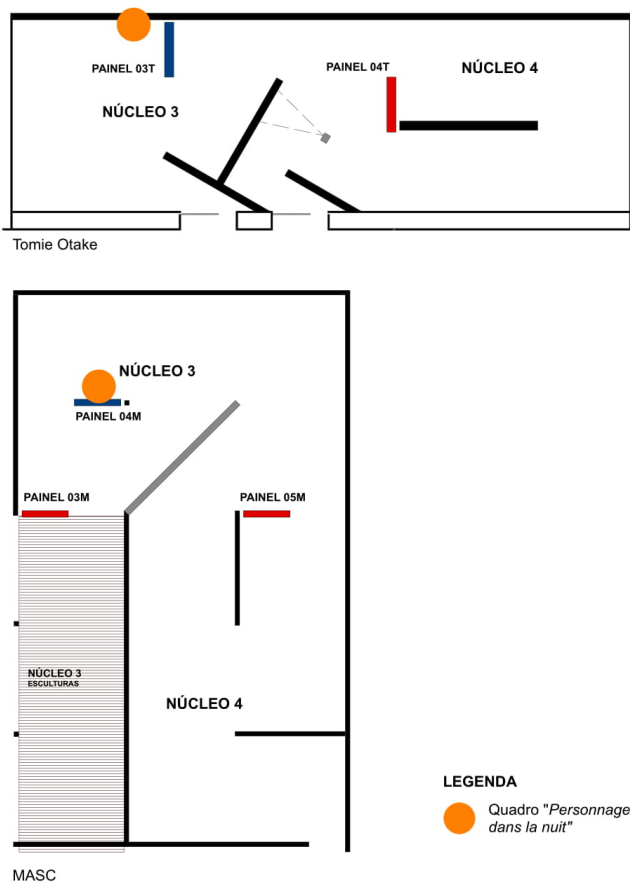


Fonte 16 Joan Miró. A Força da Matéria, 2015, p.140

Verificamos também quadro “Personnagen dans la nuit”,⁵⁸ de 1974, no núcleo 03 da exposição MASC no painel azul de número 04M. O mesmo quadro na exposição do Tomie Ohtake se localiza na sala 03, mas esse está pendurado em uma parede branca e está relacionado com outros quadros, o que se difere do quadro do MASC.

⁵⁸Os títulos as vezes de Miró se repetem

Figura 17 Planta expográfica: localização do quadro *Personnages dans la nuit*



Fonte 17 Elaborada pelo autor

Essa constatação revela que a posição dos quadros nas duas exposições é diferente, assim como, a cor não branca na exposição tem como um dos papéis destacar o objeto, pois se olharmos em sentido quantitativo, nas plantas expográficas, a maioria dos quadros estão localizados em paredes brancas. Isso permite que a cor azul, vermelho na

exposição destaque os quadros em relação aos outros. Se olharmos pela perspectiva do estudo semiótico do espaço, de acordo com cada planta da exposição, gera sentidos diferentes em relação ao modo que os objetos estão expostos. Podemos pontuar o estudo de Jean Davallon (2000) em relação ao circuito expográfico na qual o autor pontua níveis de importância dentro do espaço expositivo. Esses níveis são apresentados na exposição como algo que se destaca dos demais. Quando olhamos os casos referentes aos quadros pendurados nos painéis coloridos em relação as demais obras penduradas nas paredes brancas, notamos que existe uma diferenciação, colocar em evidência em relação aos demais, que estão, e grande maioria, penduradas em paredes brancas.

Dentro dessa perspectiva, podemos entender que nas duas exposições existe a nomeação de quadros diferentes, sublinhando que determinado quadro na exposição MASC, como já citamos acima, se destaca em relação aos outros quadros. E que esse mesmo quando na exposição Tomie Ohtake está em outra posição, o que possibilita afirmar que as exposições nomeiam quadros diferentes para destaque, o que pode ocasionar uma mudança comunicativa, pois olhar a cor como dispositivo neste contexto é compreender que estamos falando de significados e níveis de importância distintos nas exposições. Essa referência possibilita entender que existe uma combinação de fatores comunicacionais, assim como evidenciam uma singularidade em relação ao nivelamento sobre a “intermusealidade”⁵⁹ entre os objetos. Mas ao analisarmos a fundo a questão da singularidade proposta, de como os objetos se relacionam, notamos que existem objetos que se distanciam dos demais por influência das cores.

Dessa forma, podemos destacar também a questão da função da cor, como elemento expográfico. As cores, azul e vermelho, dos painéis, ao mesmo tempo em que representam algumas das cores utilizadas por Miró, cumprem uma função de destacar, na maioria das salas, o início e o fim dos núcleos expositivos, de acordo com as plantas expográficas. Nesse sentido, podemos compreender o papel das fotografias associadas aos painéis coloridos, em que a combinação desses dois dispositivos, tanto a cor como a fotografia, ajuda a localizar espacialmente os sujeitos que visitam a exposição.

⁵⁹ Conceito apresentado pelo professor Thierry Dufrene sobre a relação de poder entre os objetos museológicos, apresentado na conferência do Evento “III Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia (III SInPeM)” em 2017, São Paulo.

3.7 OS DISPOSITIVOS EXPOGRÁFICOS E A CONTEXTUALIZAÇÃO

Dentro da análise das plantas expográficas, verificamos alguns dispositivos utilizados em ambas as exposições. De acordo com as plantas, os dispositivos são: textos, vídeos e fotografias. Portanto, sublinhamos, de acordo com as plantas, que alguns desses dispositivos se encontram em lugares diferentes nas exposições o que isso implica na forma de olhar a exposição e seu discurso expositivo.

Um exemplo são os vídeos da exposição, em que no MASC, os vídeos se encontram em uma sala fora da área dos núcleos expositivos, ou seja, o público pode ter acesso antes de entrar na exposição ou depois que saírem da mesma. No espaço do Tomie Ohtake, os vídeos se encontram dentro dos núcleos expositivos. Especificadamente no núcleo 02, com 02 dispositivos de vídeo. E núcleo 04 com 01 dispositivo de vídeo.

Os textos da exposição, tanto em uma quanto na outra, se encontra no começo de cada núcleo expositivo. As fotografias nas exposições apresentam o mesmo direcionamento, pois se encontram no começo, assim como no final de cada núcleo. Ao compararmos a questão dos dispositivos de vídeo e sua localização nas exposições, entramos em um universo delicado, a fim de seguir pelo caminho da relação entre contextualização dos objetos e a implicância dos dispositivos nesse processo. Os dispositivos expográficos se apresentam em um sentido de complemento informacional e também de forma a situar os sujeitos que visitam a exposição uma maior compreensão. “Contrary to the views of museum staff, objects do not speak for themselves. (2005, p.236)⁶⁰”.

Portanto, conseguiremos, a partir da citação acima, relacionar esses dispositivos com a questão da contextualização e posteriormente exemplificar conceitualmente as consequências de uma não contextualização. Primeiramente, ao olhar a expografia de Tomie Ohtake, notamos que existem vídeos nos núcleos e que estes têm relação direta com a temática do núcleo expositivo. O primeiro vídeo é sobre Joan Miró e a escultura e se encontra no núcleo 02. Existe uma questão conceitual em relação à localização deste vídeo, pois é no núcleo 02 que se começa com as esculturas. Então, o sujeito da exposição apresenta um complemento informacional em relação às esculturas do artista. Assim como, no mesmo núcleo, outro dispositivo de vídeo, que apresenta uma

⁶⁰ Ao contrário do que pensam os profissionais de museus, os objetos não falam por si próprios” (HOOPER-GREENHILL, 2005, p.236, tradução nossa)

entrevista com o artista. Já no núcleo 04 da exposição, apresenta-se um vídeo sobre o processo de gravura de Joan Miró, em que possibilita uma maior contextualização, pois o núcleo 04 da exposição apresenta as gravuras do artista. No MASC, o dispositivo de vídeo se resume é só 01, em que é apresenta todos os vídeos mencionados anteriormente.

Nesse meio, podemos afirmar que na exposição Tomei Ohtake, existe uma maior contextualização dos objetos de modo direto, pois ao visitar a exposição, está disponível para o visitante uma informação complementar sobre o artista e seus objetos. Quando olhamos a situação do MASC, podemos apontar possibilidades em relação à diferença que é ter os vídeos fora dos núcleos expositivos. A primeira possibilidade é assistir os vídeos antes de entrar na exposição. Essa possibilidade revela que somente depois o público terá acesso a outros dispositivos, como, por exemplo, os textos da exposição, para que se tenha uma maior carga informacional. A segunda se refere aos sujeitos assistirem aos vídeos depois da visita da exposição de forma a complementar as informações obtidas na exposição.

A problemática da última alternativa toca na questão da pluralidade de sujeitos que visitam uma exposição. Esta está associada à questão da bagagem cultural dos indivíduos, isso pode ser exemplificado na pesquisa de Pierre Bourdieu (2003), de forma a considerar os vários níveis sociais e culturais que os públicos apresentam. Isso implica na possibilidade de exclusão de uma parcela dos públicos da exposição, pois os sujeitos que não apresentam conhecimento prévio sobre o assunto podem acabar deslocados e não conseguirem compreender a ideia conceitual da exposição. Isso se exemplifica que às vezes alguns dispositivos não são suficientes em relação à contextualização, quando tocamos na questão da acessibilidade informacional. As consequências das falhas comunicacionais dos dispositivos podem, por exemplo, se direcionar na anulação do discurso expositivo ou olhar o objeto museológico sem uma intenção, exposto ali somente para, talvez, uma apreciação estética em que o discurso expositivo não é alcançado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição *Joan Miró. A Força da Matéria* se configura em um âmbito tipológico itinerante. Além deste ponto, também podemos destacar que se trata de uma exposição itinerante-internacional que exige uma configuração de concepção e planejamento minucioso, pois para que a exposição seja recebida em um território no qual não a pertence, ela precisa encontrar pontos de contato em comum com aqueles que habitam neste terreno. Não podemos esquecer que a aceitação dessa exposição no território também é uma tentativa de inseri-la na bagagem cultural do público. É preciso, no entanto, de conexões entre fronteiras, de justificativas que estabeleçam pontes de contato, para que a estranha (exposição) consiga adentrar no território, que seja aceita. Dentro dessa linha, um dos pontos que justifica as conexões entre fronteiras é a relação entre Joan Miró e o brasileiro João Cabral de Melo Neto.

Olhamos essa tipologia de exposição como uma estratégia patrimonial, que por vezes, pode ser lida em um sentido de nomeação e tentativa de criação de uma história da arte ocidental universal, na qual, visa à competição pela validação dos artistas que “compuseram” essa história. Os espaços museais são vistos como territórios institucionais de poder que certificam e autenticam. A arqueologia da exposição itinerante se sustenta pelo formato do ponto de vista da pesquisa curatorial, assim como, por seu planejamento em relação à concepção espacial. Essa perspectiva só é materializada pelo uso dos dispositivos expográficos, que moldam o espaço e são elementos que criam o discurso.

Esses dispositivos nos espaços expositivos, tendem a criar uma relação entre a historiografia da arte e a estética do artista. Por um lado, conseguimos visualizar em ambas as exposições, no Instituto Tomie Ohtake e no Masc, resquícios da expografia do cubo branco. A cor branca como dispositivo é devidamente uma referência ao cubo branco, na qual, estabelece uma ligação com o modo de expor que começou com o movimento modernista e perdura até os dias de hoje. Por outro lado, os painéis coloridos, que são elementos expográficos da exposição, cumprem o papel de associação da cor vermelha e azul com o trabalho artístico de Joan Miró, ou seja, sua estética. Com isso, existe uma mistura conceitual que contempla a historiografia da arte quanto à estética.

Entre Florianópolis-São Paulo, a exposição anunciou, em seus respectivos espaços, obras que se destacaram de modo divergente em sua expografia. Esse ponto, extraído a partir da análise expográfica do capítulo 03, constatou que o discurso científico foi transposto de formas diferentes nos dois espaços. A grande questão é como as obras são

nomeadas e organizadas em relação às outras, no sentido de níveis de importância. Notamos que em ambas as exposições os painéis coloridos cumprem a função de dar destaque às obras.

Embora o ponto central seja a obra do artista, o painel de fundo se associa à imagem, quebrando a linearidade das paredes brancas do cubo. A partir da análise das duas exposições foi possível perceber que os painéis foram incorporados à diferentes objetos artísticos. O que se constata então é que a relação dos painéis estava mais para as salas expositivas do que para o trabalho do artista. Ou seja, o discurso expositivo se apresentou de forma que a intermusealidade fosse diferente em cada uma das instituições.

Outro ponto importante é a questão da contextualização do artista nas exposições e, neste caso, os dispositivos de vídeo apresentaram um papel fundamental para as exposições. No âmbito da comunicação museológica, um objeto não fala por si só. São necessárias estratégias de apresentação ao público. E nesse sentido, ambas instituições utilizaram o vídeo como instrumento para contextualizar a exposição.

Seguimos por essa linha e verificamos que quando comparamos as exposições, de acordo com a análise feita no capítulo 03, o espaço expositivo do Instituto Tomie Ohtake apresenta, de acordo com seus vídeos, divididos por núcleos, uma maior contextualização em relação ao espaço expositivo do MASC.

Portanto, a partir desta pesquisa, podemos considerar que a exposição *Joan Miró. A Força da Matéria*, ou as exposições, por assim dizer, são fruto de uma identidade duplicada que evidencia uma fragilidade do discurso, em relação a seu planejamento com o espaço e a logística. Em uma resposta a um panorama generalizado, além deste estudo de caso, e sobretudo em consideração a tipologia “exposições itinerantes”, podem, e por vezes são, uma resposta da indústria cultural para a cultura de massa. Um dos grandes problemas que essa tipologia pode assumir, de acordo com a sua execução, é a perda da essência discursiva atrelada ao seu planejamento como uma mercadoria, que em essência, pode se perder com a sua massificação, durante sua transição no tempo e espaço.

5 REFERENCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BLANCO, Angela García. **La exposicion, medio de comunicaci3n para divulgar conocimientos**. In: *La Exposici3n, un medio de comunicaci3n*. Madrid: Akal, 1999.

BORTOLIN, Nancy Therezinha. **Biografia de um museu**. Florian3polis: FCC, 2002.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu p3blico**. S3o Paulo: Edusp: Zouk, 2003

BRULON, B. Re-interpretando os objetos de museu: da classifica3o ao devir. *Transinforma3o*, Campinas, v. 28, n. 1, p.107-114, jan. 2016.

CURY, Marilia Xavier. **Museu e comunica3o Museol3gica**. In: *Exposi3o: concep3o, montagem e avalia3o*. S3o Paulo: Annablume, 2005.

CURY, Mar3lia Xavier. **COMUNICA3O MUSEOL3GICA: UMA PERSPECTIVA TE3RICA E METODOL3GICA DE RECEP3O**. 2001. 345 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunica3o, Escola de Comunica3o e Artes, Universidade de S3o Paulo, S3o Paulo, 2005.

Dispon3vel em:
<https://www.researchgate.net/profile/Marilia_Cury/publication/259866616_Comunicacao_Museologica__Uma_Perspectiva_Teorica_e_Metodologica_de_Recepcao/links/0c96052e38f99eb32a000000/Comunicacao-Museologica-Uma-Perspectiva-Teorica-e-Metodologica-de-Recepcao.pdf>. Acessoem: 19 fev. 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. **Le discours d'information m3diatique – La construction du miroir social**. Paris: Nathan – Institut National de l'audiovisuel. 1997.

CONDURU, Roberto. **Exposi3es como discurso**. In: *MUSEU DE ASTRONOMIA E CI4NCIAS AFINS (MAST)*. *Discutindo Exposi3es: Conceito, Constru3o e Avalia3o*, v.8. Rio de Janeiro: MAST. 2006. *Anais...* Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2006. p.61-67.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DESVALLÉES A., MAIRESSE F. (dir.), **Dictionnaireencyclopédique de muséologie**, Paris, Armand Colin, 2011, p. 599.

DAVALLON, Jean. **L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiationsymbolique**. Paris: L'Harmattan, 2000.

HELLER, Eva. **Psicologia del color**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

DABUL, Lúgia. **Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público**. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 257-278, June 2008.

Available from
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100011&lng=en&nrm=iso>. Access on 11 Mar. 2018.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100011>.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; DORINHO (Ilustrador). **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6. ed. São Paulo, SP: Edgard Blücher, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Sobre a História da sexualidade**. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. In: As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Martins Fontes, 2010. p. 63-87

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ. **Espacio de conocimiento y difusión de la obra de Joan Miró y de la creación actual**. Disponível em: <<https://www.fmirobcn.org/es/fundacion/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel María García. **Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje**. Madri: Alianza Editorial, 2012.

FERNANDEZ, Luis Alonso; FERNANDEZ, Isabel Garcia. **El espacio: estudio y organización**. In: Difusión, educación, publicidad. In: Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. Madrid: Alianza Editorial, 1999 p.89-104

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), **Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação**. Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: IBPC, n.3, p.7-12,1990.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 2006.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **El museo como espacio de comunicación**. Espanha: TREA, 1998. 325 p.

HERREMAN, Yani. **Exposição, Exibições e Mostras**. In: ICOM – CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. Como Gerir um Museu: Manual Prático. Paris: Patrick J. Boylan, 2004. p. 99-112. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

Hooper-Greenhill, Eilean. **“The power of Museum Pedagogy”** in Museum philosophy for the 21st century, Altimira Press / University of Nebraska, 2005.

ICOM. Código de ética. **Código de ética do ICOM**. 2004. Disponível em: <<http://icom.org.br/wpcontent/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica.pdf>>

Joan Miró: A Força da Matéria. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015. 215p. **Catálogo de exposição**, 12 setembro. 2015-15 novembro.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o moderno. São Paulo: EDUSP, 1999.

MAIRESSE, François; HURLEY, Cecilia. **ÉLÉMENTS D’EXPOLOGIE: MATÉRIAUX POUR UNE THÉORIE DU DISPOSITIF MUSÉAL**. 2012. Disponível em: <[www.mediatropes.com/Home/Vol3,No2\(2012\)/Mairesse](http://www.mediatropes.com/Home/Vol3,No2(2012)/Mairesse)>. Acesso em: 19 fev. 2018.

MELO NETO, João Cabral. **Joan Miró**. Barcelona: Edicions de l'Oc, 1950

MELO NETO, João Cabral. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NASCIMENTO, Flávio Martins e. **AÇÃO E INFORMAÇÃO EM CENTROS CULTURAIS: UM ESTUDO SOBRE O INSTITUTO TOMIE OHTAKE**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Informação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2004

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002

SILVERSTONE, Roger. **The medium is the museum of the future: new European perspectives**. London: Routledge, 1994. p. 161-176

SMITHSONIAN INSTITUTION. **THE MAKING OF EXHIBITIONS: PURPOSE, STRUCTURE, ROLES AND PROCESS**. 2002. Disponível em: <<https://www.si.edu/content/opanda/docs/rpts2002/02.10.makingexhibitions.final.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

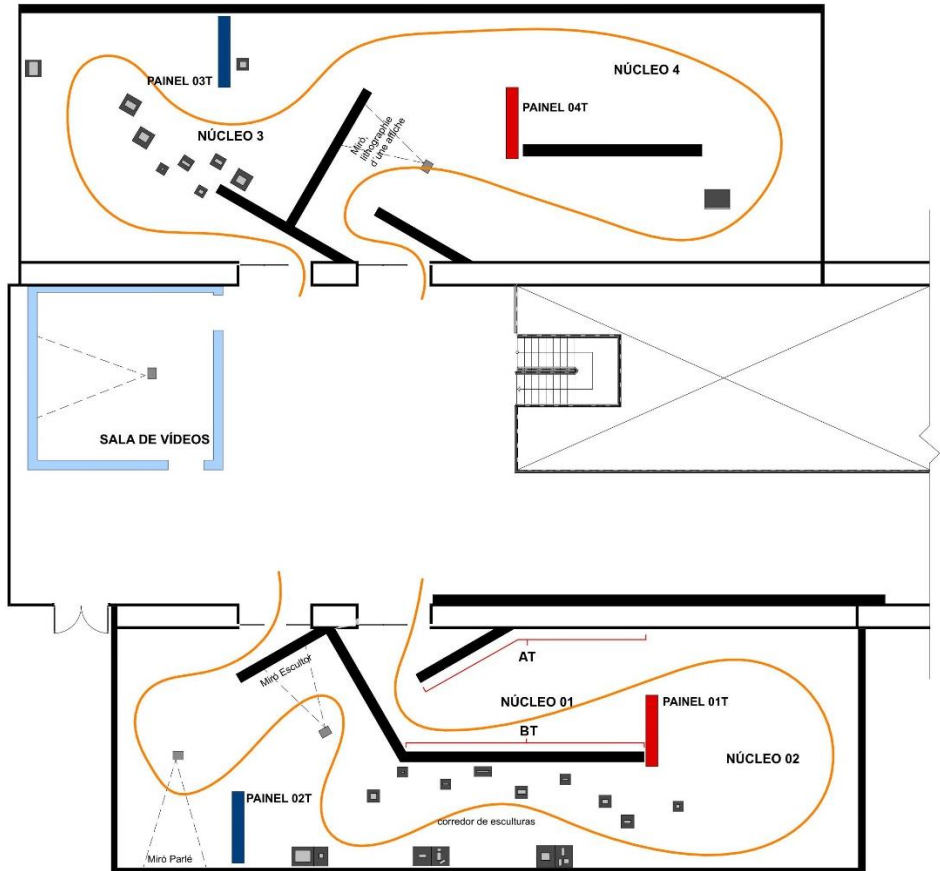
SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 1975

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cenage Learning, 2008.

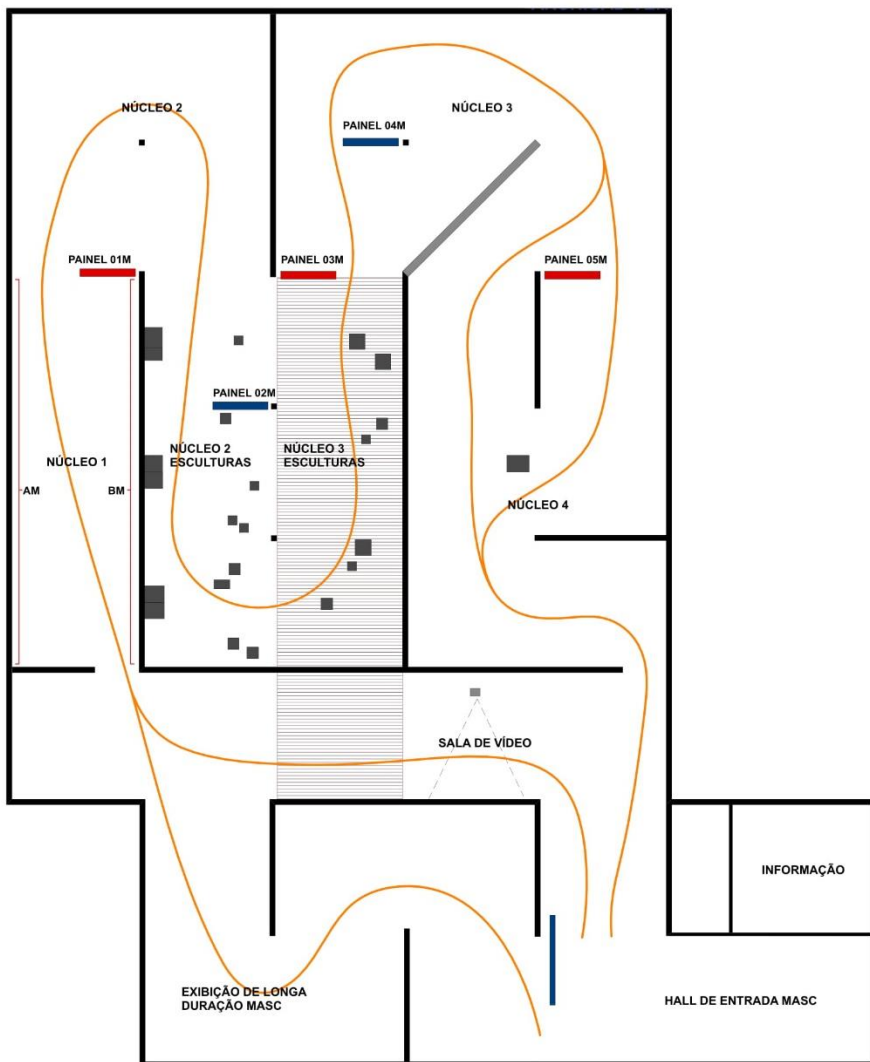
UNESCO. **Temporary and Travelling Exhibitions**. 1963. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000028/002870eo.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

6 ANEXOS

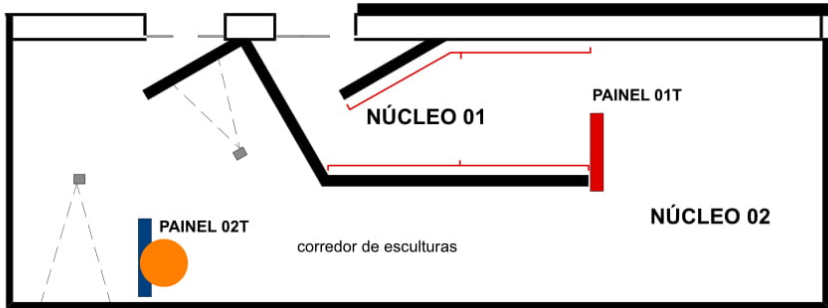
Planta expográfica Tomie Ohtake



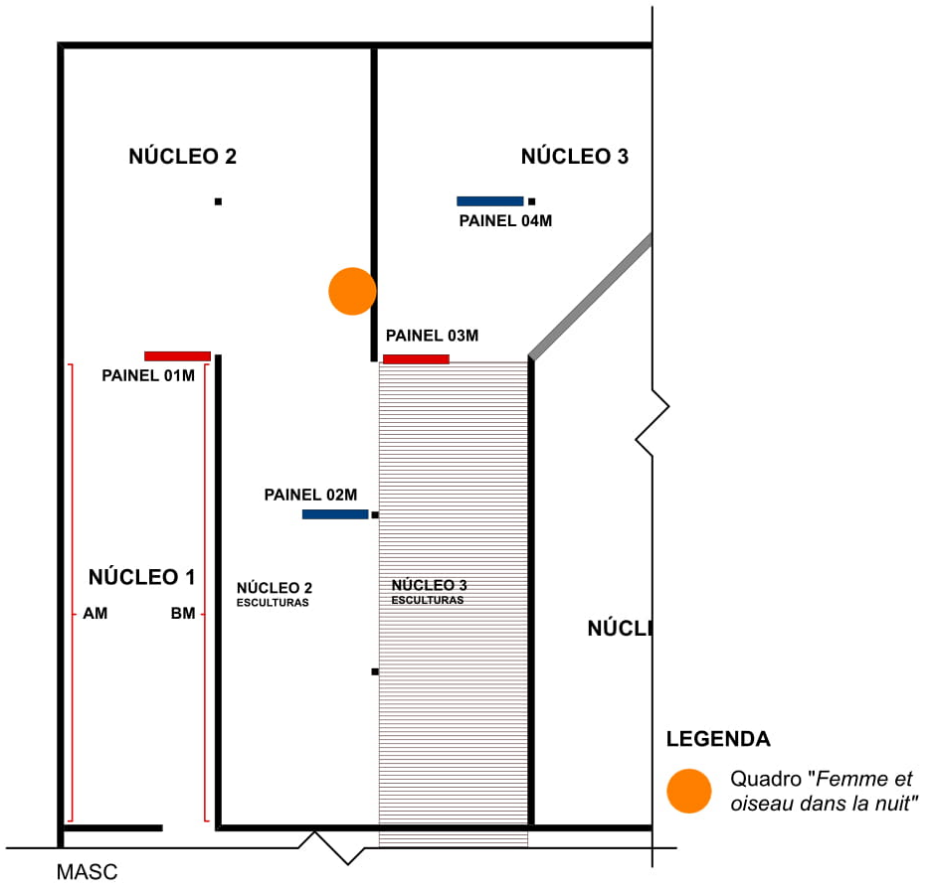
Planta expográfica MASC



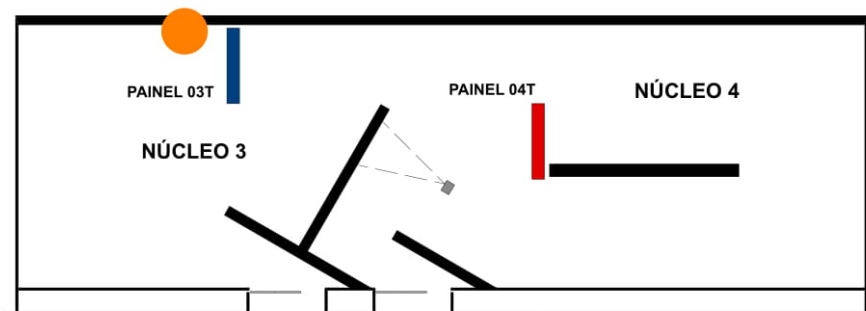
Planta expográfica: localização do quadro *Femme et oiseau dans la nuit*



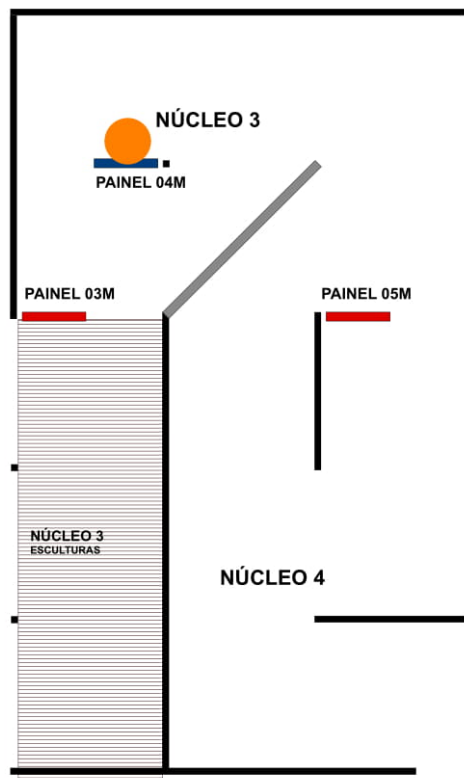
Tomie Otake



Planta expográfica: localização do quadro *Personnages dans la nuit*




Tomie Otake

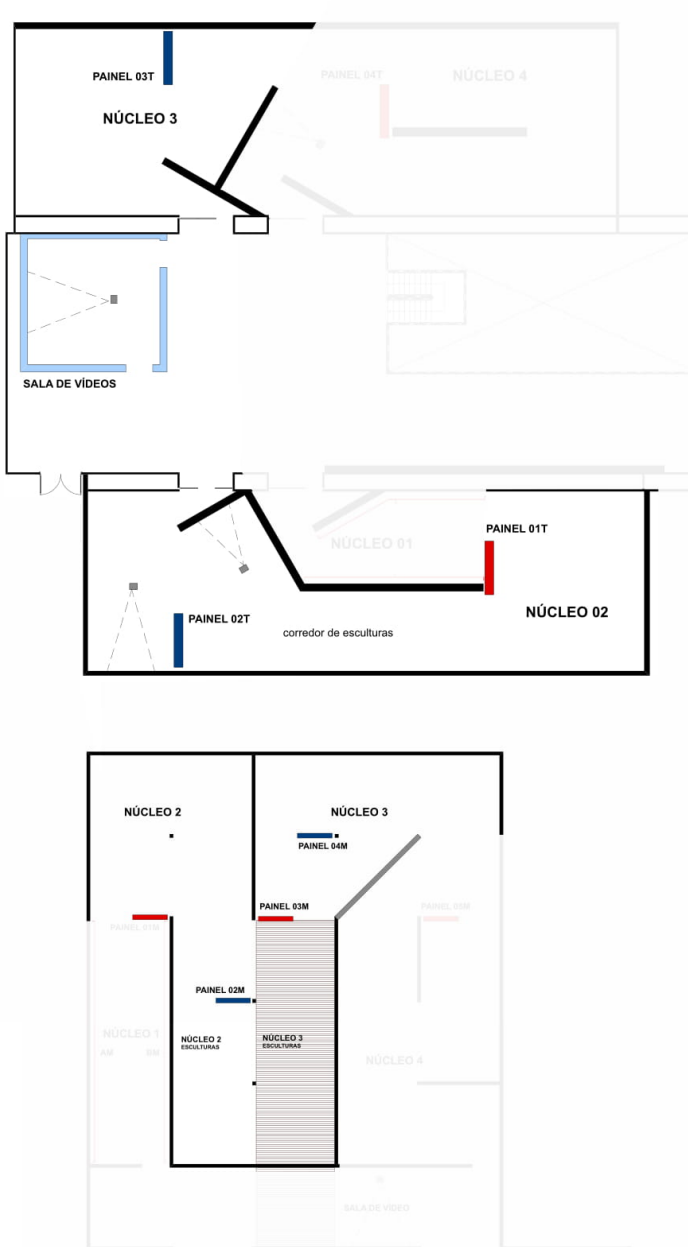


MASC

LEGENDA

-  Quadro "*Personnages dans la nuit*"

Planta expográfica Tomie Ohtake



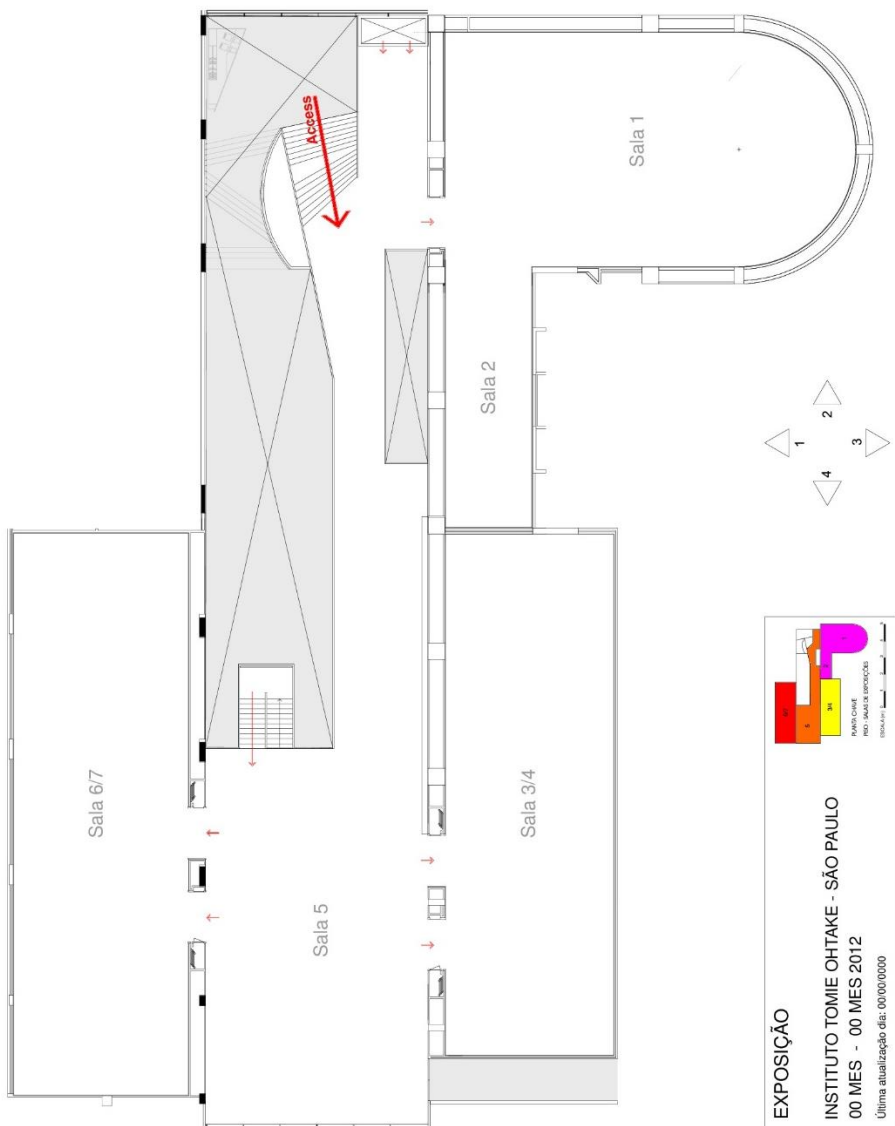
Planta expográfica passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 MASC



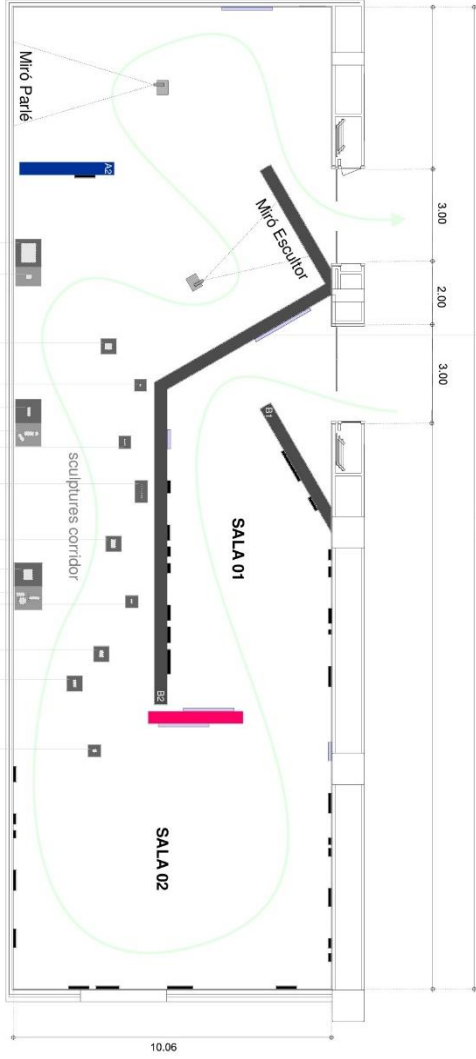
Planta expográfica passagem do núcleo 02 para o núcleo 03 no Tomie Ohtake



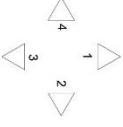
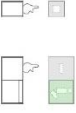
Planta expográfica original Tomie Ohtake



31.15



BASES ESTRUTURA EM FERRO
 TIPO 1 - BASE EM VITRINE EM FERRO
 TIPO 2 - BASE - VITRINE EM FERRO



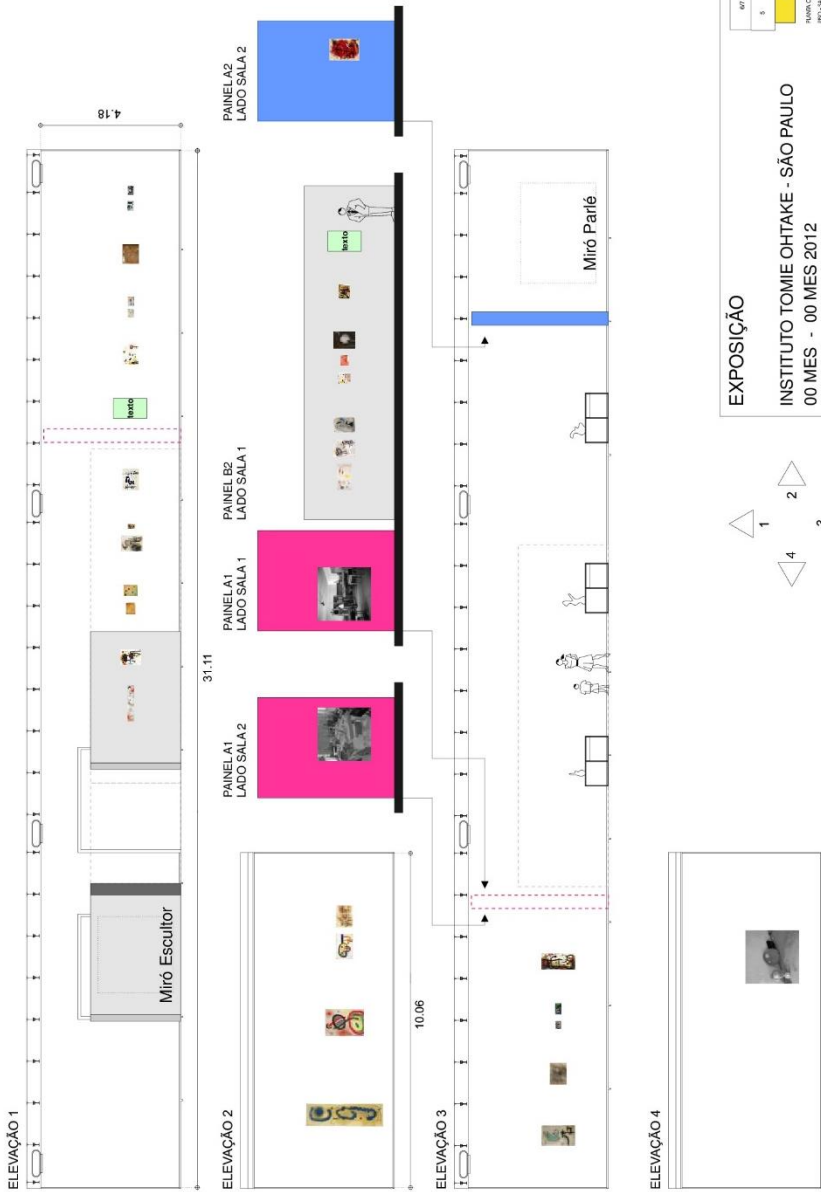
EXPOSIÇÃO

INSTITUTO TOMIE OHTAKE - SÃO PAULO
 00 MES - 00 MES 2012

Última atualização dia: 00/00/0000

ESCALA (m) 0 1 2 3 4 5

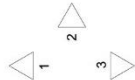


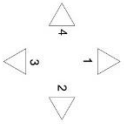
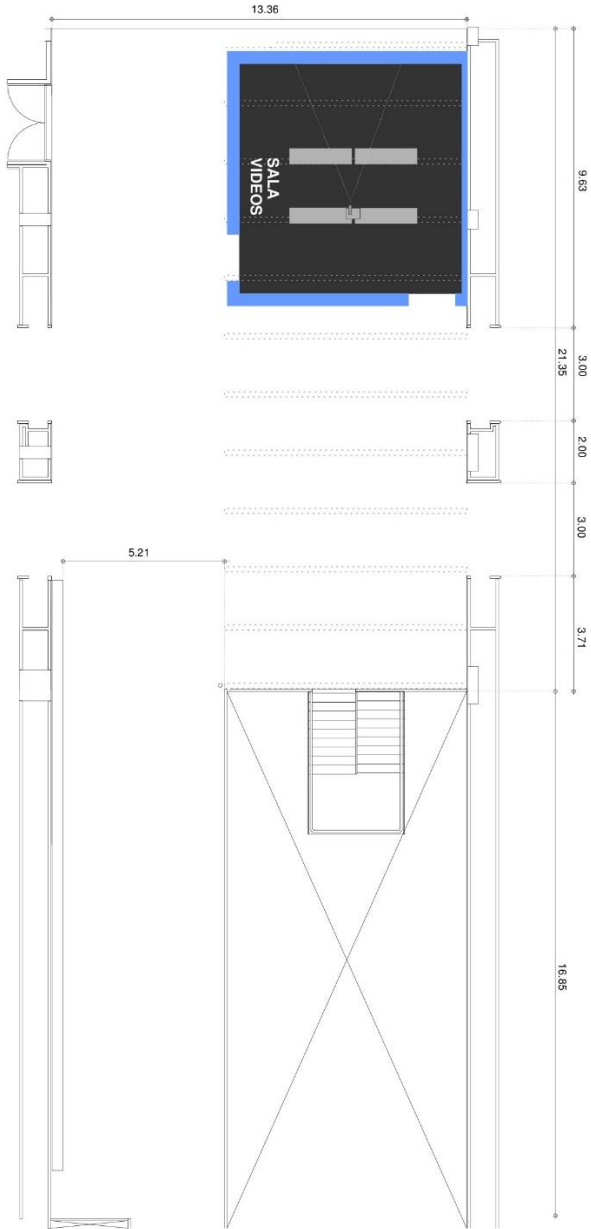


EXPOSIÇÃO
INSTITUTO TOMIE OHTAKE - SÃO PAULO
00 MES - 00 MES 2012
 Última atualização dia: 00/00/0000

ESCALA (m) 0 1 2 3 4 5

67 5 1 2 3 4 5
 FUNDO COMUM
 REG - 54618-10-000003





EXPOSIÇÃO

INSTITUTO TOMIE OHTAKE - SÃO PAULO

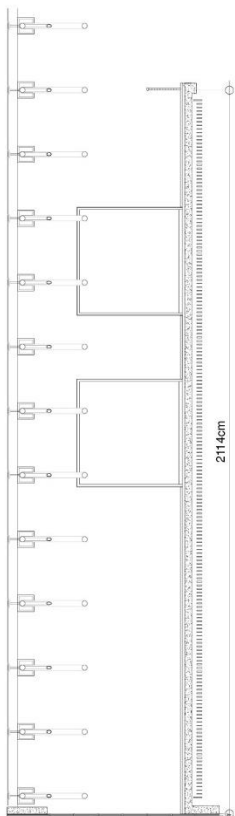
00 MES - 00 MES 2012

Última atualização: 04/09/2010

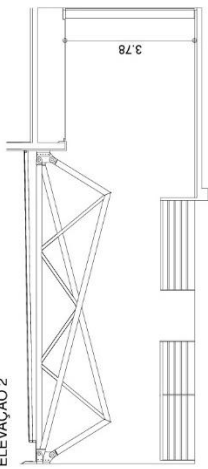
ESCALA (m): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Pinheiros - São Paulo - SP

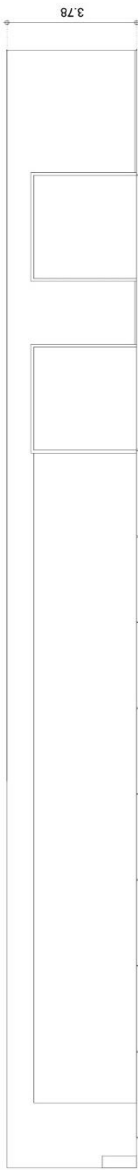
ELEVAÇÃO 1



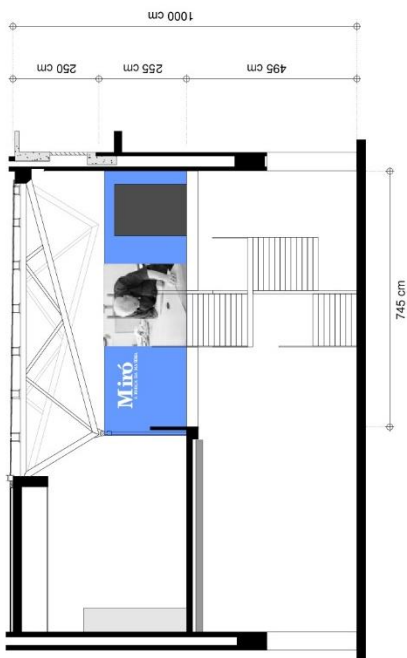
ELEVAÇÃO 2



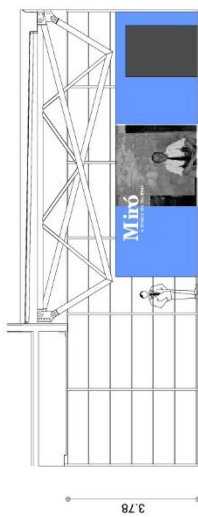
ELEVAÇÃO 3



CORTE 4



ELEVAÇÃO 4

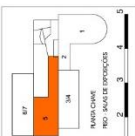


EXPOSIÇÃO

INSTITUTO TOMIE OHTAKE - SÃO PAULO

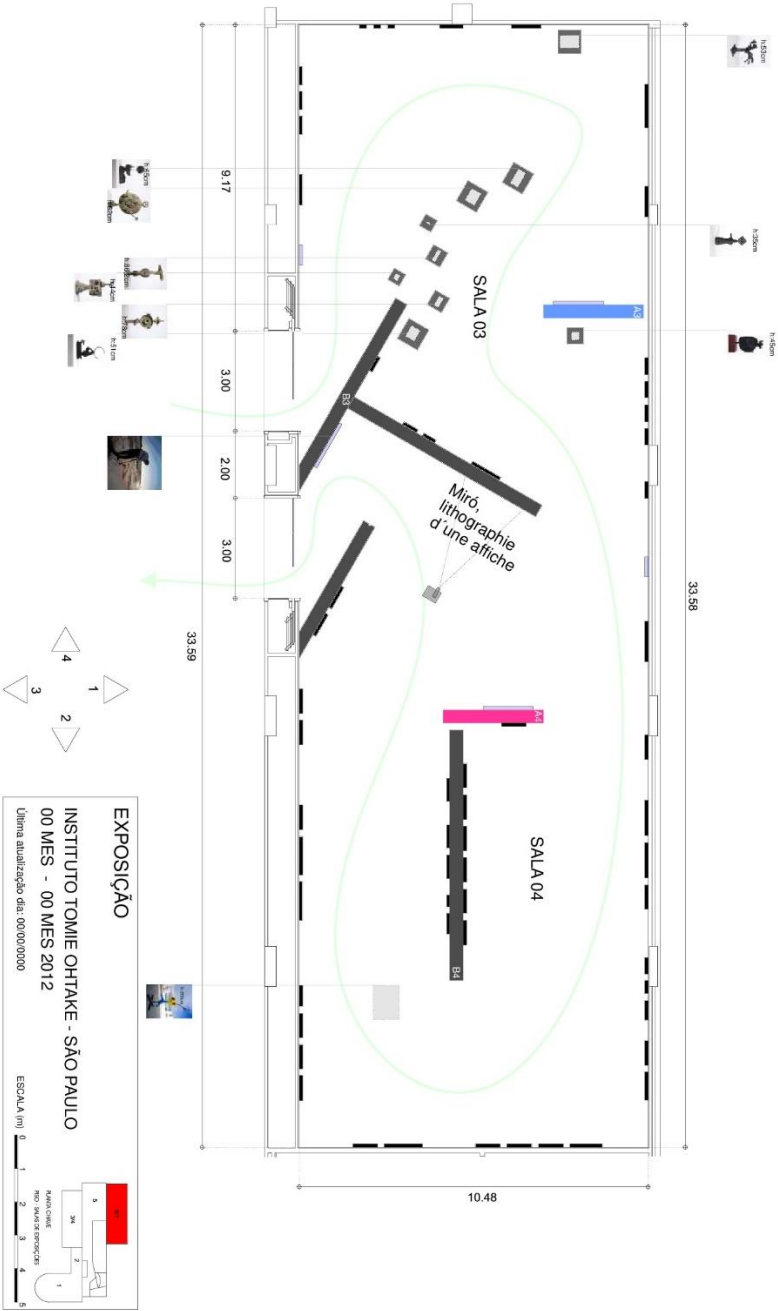
00 MES - 00 MES 2012

Última atualização dia: 00/00/0000



ESCALA (m)

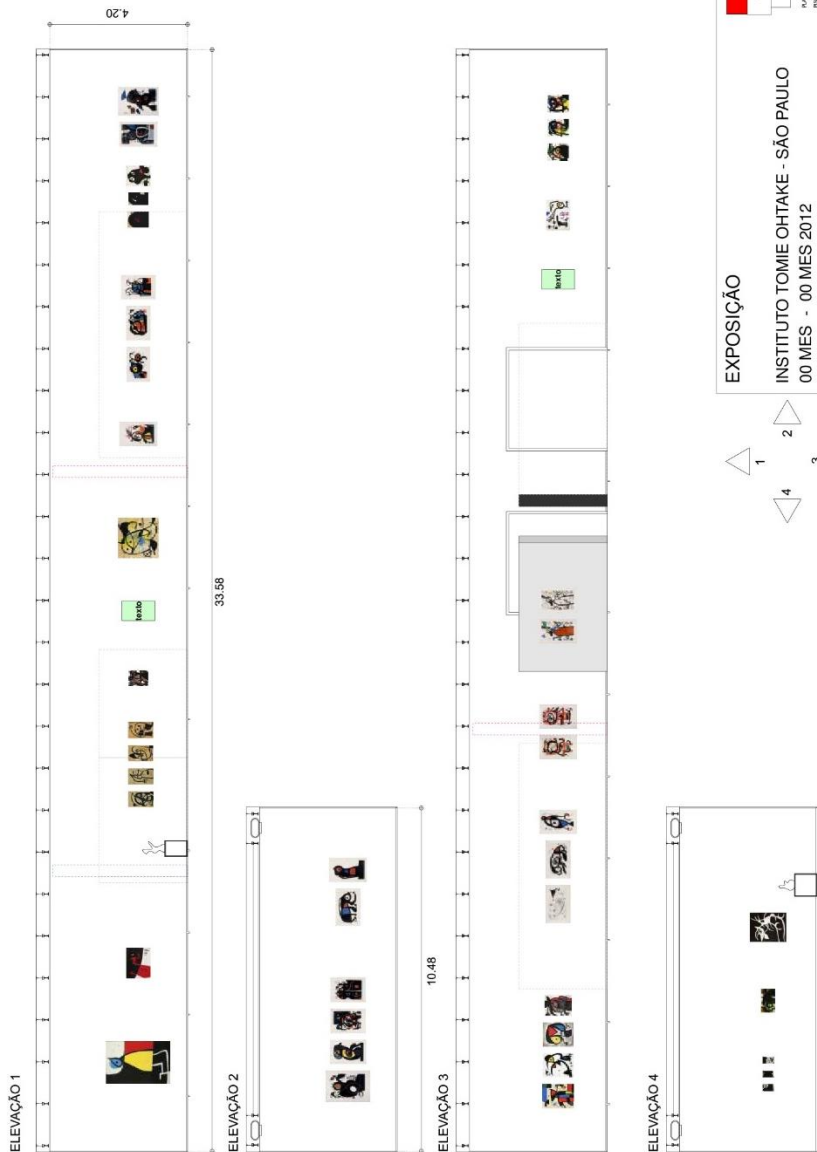
0 1 2 3 4 5

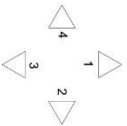
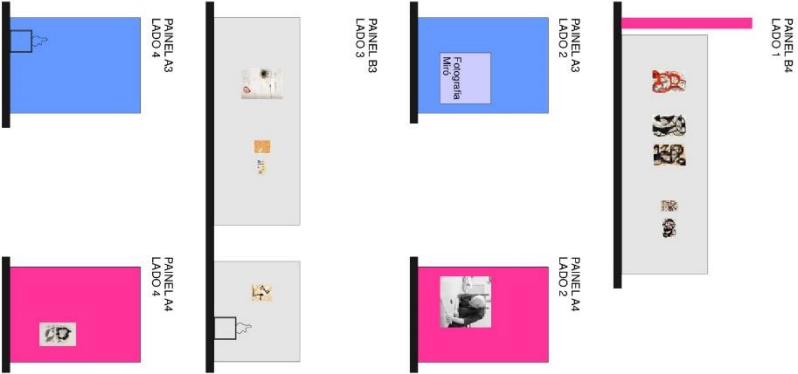


EXPOSIÇÃO
INSTITUTO TOMIE OHTAKE - SÃO PAULO
00 MES - 00 MES 2012
Última atualização dia: 00/00/0000

ESCALA (m) 0 1 5

MAPA LOCAL DO AVANÇO DO PROJETO





EXPOSIÇÃO

INSTITUTO TOMIE OHTAKE - SÃO PAULO

00 MES - 00 MES 2012

Última atualização dia: 00/00/0000

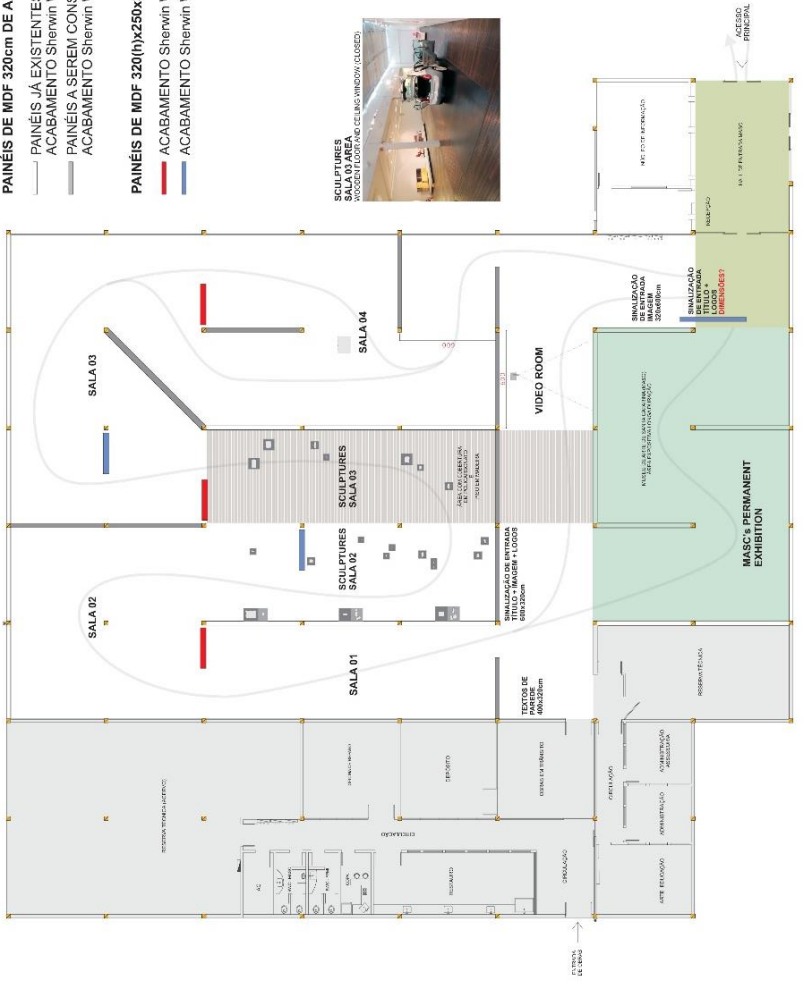
ESCALA (m) 0 1 2 3 4 5

Planta expográfica original MASC

MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA - MASC MIRÓ - A FORÇA DA MATÉRIA



- PAINÉIS DE MDF 320cm DE ALTURA**
 - PAINÉIS JÁ EXISTENTES, RESTAURO DAS PAREDES
ACABAMENTO Sherwin Williams SW 7014 Elder White
 - PAINÉIS A SEREM CONSTRUÍDOS, ACABAMENTO NORMAL
ACABAMENTO Sherwin Williams SW 7014 Elder White
- PAINÉIS DE MDF 320(h)x250x35cm**
 - ACABAMENTO Sherwin Williams SW 6320 Bravado Red
 - ACABAMENTO Sherwin Williams SW 6509 Georgian Bay





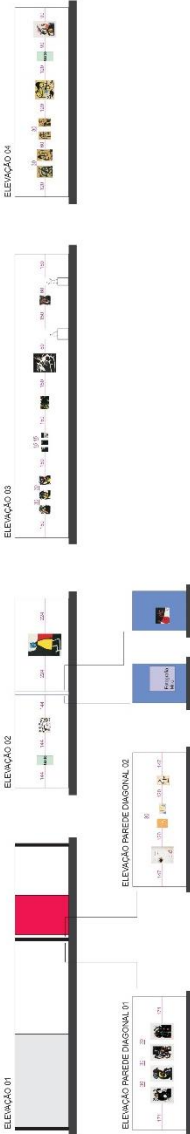
SALA 01



SALA 02



SALA 03



SALA 04



MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA - MASC
MIRÓ - A FORÇA DA MATÉRIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Museologia, Departamento de
Antropologia, do Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Santa
Catarina, como requisito parcial para obtenção
do grau de bacharel no Curso de Museologia

Orientador: Prof.^a Dr^a Thainá Castro Costa
Figueiredo Lopes

Florianópolis, 2018