



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

Ivana Carvalho de Moraes

O blockbuster e o instagramável no museu:
um estudo de caso da exposição “A Tensão”

Florianópolis
2023

Ivana Carvalho de Moraes

O blockbuster e o instagramável no museu:
um estudo de caso da exposição “A Tensão”

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Museologia do Centro Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Dra. Thainá Castro Costa.

Florianópolis

2023

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

Moraes, Ivana Carvalho de

O blockbuster e o instagramável no museu : um estudo de caso da exposição "A Tensão" / Ivana Carvalho de Moraes ; orientadora, Thainá Castro Costa, 2023.

77 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia,
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

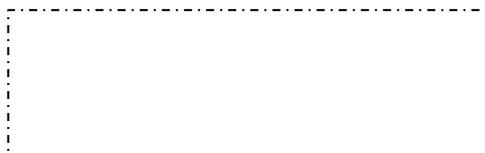
1. Museologia. 2. Exposições Blockbuster. 3. A Tensão.
4. Instagram. I. Costa, Thainá Castro . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia. III.
Titulo.

Ivana Carvalho de Moraes

O blockbuster e o instagramável no museu: um estudo de caso da exposição “A Tensão”

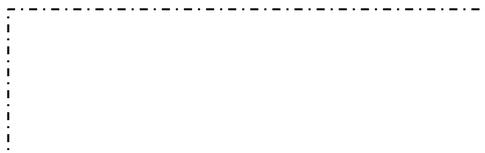
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Florianópolis, 23 de junho de 2023.



Coordenação do Curso

Banca examinadora



Prof.(a) Thainá Castro Costa, Dra.

Orientadora



Karine Lima da Costa, Dra.

Universidade Federal de Santa Catarina



Kimberly Terrany Alves Pires, Ma.

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2023

Dedico este trabalho ao meu pai, Ivan Genuino de Moraes (*in memoriam*).

Te amo além da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Valdinar e Ivan, por terem me auxiliado a chegar até aqui. Amo muito vocês. À minha orientadora, Thainá Castro por ter deixado o processo de escrita mais leve, e por ter compreendido meus momentos de ansiedade durante esse longo processo de escrita.

Agradeço à Karyn Lehmkuhl pelos momentos de risadas na BU e por todo o apoio para que esse trabalho pudesse ser feito. Ao Guilherme Righetto por ter normalizado e revisado esse trabalho. À Sirlene pelos conselhos acalentadores sobre a vida acadêmica. Ao João Victhor pela companhia, conselhos e paciência. Sou muito grata a você por toda a ajuda que me deu durante esse processo. Sem você teria sido tudo mais difícil. Agradeço também à Maria Eugênia por ter me acolhido logo no início dessa jornada chamada TCC.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina por ter me proporcionado tanto aprendizado, vivências e pessoas incríveis.

“Quando compartilhamos nossas batalhas, outras pessoas reconhecem que podem compartilhar as suas. E, de repente, percebemos que as coisas que nos envergonhavam são as mesmas que todo mundo enfrenta uma hora ou outra. Estamos muito menos sós do que pensamos” (LAWSON, 2016, p. 104).

RESUMO

As exposições *blockbusters* são voltadas ao público de massa e amplamente midiaticizadas e, atualmente, seguem sendo sucesso de público devido ao crescimento das redes sociais e a influência destas nos museus. O Instagram é uma das principais plataformas que contribuem para esse sucesso, pois foi a partir dele que surgiu a tendência instagramável, mudando a forma como as pessoas interagem com o espaço museal. Este trabalho tem como objetivo compreender se a exposição “A Tensão” de Leandro Erlich, ocorrida entre setembro de 2021 a junho de 2022 nas unidades do CCBB, se encaixa como *blockbuster* e instagramável. Para tanto, foi realizada pesquisa secundária em artigos de periódicos, livros, catálogo da exposição “A Tensão”, monografias, dissertações e notícias, concluindo-se que a mesma se caracteriza como *blockbuster* e instagramável.

Palavras-chave: Exposições *Blockbuster*; A Tensão; Instagram; Museologia.

ABSTRACT

Blockbuster exhibitions are aimed at mass audiences and widely mediatized, and currently continue to be successful due to the growth of social media and their influence on museums. Instagram is one of the main platforms that contribute to this success, as it is where the Instagrammable trend emerged, changing the way people interact with museum spaces. This study aims to understand whether Leandro Erlich's exhibition "A Tensão", held between September 2021 and June 2022 at CCBB units, fits the blockbuster and Instagrammable criteria. To achieve this, secondary research was conducted, including articles from journals, books, the exhibition catalog "A Tensão" monographs, dissertations, and news sources, leading to the conclusion that it can be characterized as a blockbuster and instagrammable exhibition.

Keywords: Blockbuster Exhibitions; A Tension; Instagram; Museology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Le Salon de 1699 [Académie Royale de Peinture et Sculpture, Louvre] .	18
Figura 2 – <i>Ritratto Del museo di Ferrante Imperato</i>	19
Figura 3 – Exposição no Museu de Arte Moderna, MoMA na década de 1930	19
Figura 4 – Sala de estar da casa modernista	20
Figura 5 – Expografia em cavaletes no MASP	21
Figura 6 – Exposição no pavilhão do Ibirapuera	22
Figura 7 – Catálogo da exposição “A Tensão”	28
Figura 8 – <i>Swimming Pool</i> exposta no Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Japão.....	33
Figura 9 – <i>El Ballet Studio</i>	33
Figura 10 – “Camisas” exposta na Galeria Ruth Benzacar	34
Figura 11 – Fotografia <i>Pulled by the roots</i>	34
Figura 12 – <i>La Democracia del Símbolo</i>	35
Figura 13 – <i>Beautifully Abandoned</i>	35
Figura 14 – Planta baixa e circuito expositivo	39
Figura 15 – Tela inicial do tour virtual de “A Tensão”	40
Figura 16 – Instalação <i>Hair Salon</i>	41
Figura 17 – Esculturas <i>Clouds</i>	41
Figura 18 – Escultura <i>Blind Window</i>	42
Figura 19 – Vídeo instalação <i>El Avión</i> e <i>Night Flight</i>	43
Figura 20 – Exterior e interior de <i>Lost Garden</i>	44
Figura 21 – Públicos interagindo com a obra <i>Lost Garden</i>	44
Figura 22 – Instalação <i>Neighbors</i>	45
Figura 23 – Visão através do olho mágico	46
Figura 24 – Públicos interagindo com a obra <i>The View</i>	46
Figura 25 – Escultura <i>Silver Boat</i>	47
Figura 26 – <i>Silver Boat</i> refletida	47
Figura 27 – Vista do vídeo e da instalação <i>Traffic Jam</i>	48
Figura 28 – Close-up da instalação <i>Traffic Jam</i>	49
Figura 29 – Vídeo instalação <i>Global Express</i>	49
Figura 30 – Exterior e interior de <i>Lifted Lift</i>	50
Figura 31 – Instalação <i>Classroom</i>	51

Figura 32 – Vídeo instalação <i>La Vereda</i>	52
Figura 33 – Vídeo instalação <i>The Room</i>	53
Figura 34 – Instalação Proximamente	54
Figura 35 – Instalação <i>Swimming Pool</i>	54
Figura 36 – Fila para visitação de “A Tensão”	55
Figura 37 – Classificação das cores	57
Figura 38 – Cores complementares e cores análogas	57
Figura 39 – <i>Hair Salon</i>	59
Figura 40 – Detalhe de <i>Clouds</i>	59
Figura 41 – <i>Blind Window</i>	60
Figura 42 – <i>El Avión / Night Flight</i>	61
Figura 43 – <i>Lost Garden</i>	61
Figura 44 – <i>Neighbors</i>	62
Figura 45 – <i>The View</i>	63
Figura 46 – <i>Silver Boat</i>	64
Figura 47 – <i>Traffic Jam</i>	65
Figura 48 – Visitante em frente à obra <i>Global Express</i>	65
Figura 49 – <i>Lifted Lift</i>	66
Figura 50 – <i>Classroom</i>	67
Figura 51 – Detalhe de <i>The Room</i>	67
Figura 52 – Detalhe de <i>La Vereda</i>	68
Figura 53 – Proximamente e Proximamente 4	69
Figura 54 – Detalhe de <i>Swimming Pool</i>	69
Figura 55 – Colagem de interações nas instalações de “A Tensão”	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A ARTE DE EXPOR: DO ESTÁTICO AO INTERATIVO	17
2.1 A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA EXPOGRAFIA	17
2.2 EXPOSIÇÃO: DEBATES NO CAMPO MUSEAL	24
2.3 A TENDÊNCIA INSTAGRAMÁVEL E O BLOCKBUSTER APLICADOS AOS MUSEUS E À EXPOSIÇÃO “A TENSÃO”	27
3 A TENSÃO	32
3.1 O ARTISTA	32
3.2 A EXPOSIÇÃO	36
3.3 VISITANDO A EXPOSIÇÃO	38
4 UM RESUMO DOS ELEMENTOS BLOCKBUSTERS E ANÁLISE SOBRE AS CORES, CENÁRIOS E ENCENAÇÃO EM A TENSÃO	55
4.1 AS CORES, OS CENÁRIOS E A ENCENAÇÃO	56
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

Entrei no curso sabendo que gostava de prédios históricos e de arte, pois sempre fui aquela pessoa que gostava de andar por horas observando as fachadas das edificações históricas, buscando imaginar a infinidade de coisas que aconteceram – ou que poderiam acontecer – no caso de prédios que foram demolidos; as histórias, as pessoas e os contrastes que os mesmos causam na selva alta e verticalizada que é São Paulo. Entre aulas e conversas, descobri que esse hábito é comumente difundido entre meus pares, então, senti-me acolhida.

Ao passar no vestibular da UFSC, como alguém que veio da periferia de São Paulo, havia visitado pouquíssimos museus. Não vou dizer que o começo de minha trajetória acadêmica foi fácil. Nunca é. Demorou até que eu conseguisse acompanhar o ritmo acadêmico para então entender as coisas. Aliás, não sei se ainda peguei, pois ainda me causa muita ansiedade. Mas aqui estou, no trabalho de conclusão de curso.

Só sei que, por mais clichê que pareça, a pessoa perdida que entrou no curso de Museologia em 2018 não se parece nem um pouco com a pessoa que me tornei, porque a Museologia causou uma mudança tão radical em minha vida que eu jamais conseguiria ser a mesma. E as mudanças foram tantas que seria difícil para eu elencar aqui cada uma delas.

Considero importante dizer que a Museologia possui um caráter profundamente transformador que ultrapassa qualquer teoria, pois atinge o sensível e se espalha para todas as esferas da sua vida. Digo isso porque entrei no curso com uma visão engessada de museu. Que era apenas colocar os quadros um ao lado do outro e nada mais. Pesquisa de acervo? Equipe multidisciplinar? Museólogos? Nada disso era de meu conhecimento, assim como não o é para a maioria das pessoas.

A exposição é uma das principais atividades do museu, pois é através dela que ele se comunica com seus públicos¹. As formas de expor tiveram de se alterar ao longo do tempo em consonância com o discurso vigente em cada época. O que antes era exposto apenas para uma camada seleta da sociedade, com a Revolução

¹ Utilizamos a palavra “públicos” levando em consideração a pluralidade identitária do Brasil.

Francesa e a responsabilidade do Estado em salvaguardar o patrimônio, ocorre uma maior abertura às coleções para o público geral.

Embora haja museus gratuitos, com ingressos tidos como acessíveis, no Brasil, os museus ainda encontram obstáculos para se aproximarem dos públicos pertencentes às classes menos abastadas: o seu não-público, composto por pessoas que consideram o museu “um espaço previsível, sem novidade e de não pertencimento” (OI FUTURO, 2019).

Saindo do campo da previsibilidade, podemos citar as exposições *blockbusters*, ou seja, exposições de “alto investimento monetário, midiáticas e de grande público” (CURVO; AMORIM, 2017). Apesar do fato de expor de forma mais teatralizada não ser algo recente, as exposições voltadas para o consumo da sociedade moderna e que são recorde de públicos vem ganhando visibilidade - trazendo públicos em consonância com o aprimoramento tecnológico das redes sociais como o Instagram, visto que a forma de compartilhar fotos, vídeos e textos ficou muito mais instantânea, e com um alcance muito maior de públicos do que antes.

Com o cotidiano cada vez mais sendo compartilhado nas redes sociais, não é de se espantar que os espaços museológicos adentrem nesse universo para atrair os públicos. Para que estes tirem fotos e gravem vídeos, postando nos *stories*² sobre a exposição, ou deixem em seus perfis pessoais utilizando as *hashtags*³ e as marcações em fotos com o nome da instituição.

Podemos dizer que um dos impactos do crescimento exponencial do Instagram é a tendência instagramável⁴ na qual a interação com o ambiente irá ditar se a foto ou vídeo será postado ou não. É importante citar essa tendência porque ela está saindo de sua plataforma de origem, o Instagram, e influenciando no cotidiano. Prova disso é o aumento de espaços criados para fins instagramáveis como restaurantes e os ditos “museus” ambientados apenas para tirar fotos. O fato é que o usuário do Instagram vai ao museu, centro cultural ou qualquer outro lugar que estiver tendo uma exposição considerada instagramável a fim de tirar fotos e postar que esteve nela, costume que acaba influenciando não apenas na forma de

² Fotos e vídeos do Instagram que desaparecem em 24 horas.

³ São termos ou palavras-chave utilizados nas redes sociais.

⁴ Termo derivado do nome Instagram que, a grosso modo, significa algo que possui estética de acordo com os padrões utilizados nas fotos pelos usuários do Instagram, tornando-o passível de ser postado na rede social.

interação entre sujeito e obra, como também na relação entre sujeito e instituições culturais.

A escolha desse tema surgiu após a visitação à exposição "A Tensão" do artista argentino Leandro Erlich, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em São Paulo. Sabemos que em seu formato virtual a exposição perde seu teor instagramável, pois ele se encontra justamente na interação entre indivíduo e cenário. Porém, para fins de análise expográfica, o tour virtual 360° acaba sendo satisfatório.

O fato de "A Tensão" ser uma exposição de arte contemporânea e ter sido exibida em um prédio clássico, gerou alguns questionamentos: por que exposições *blockbusters* estão se tornando cada vez mais comuns? E o que as faz ter recorde de públicos? Por que da escolha desta tipologia de exposição mais imersiva em detrimento de outras? A expografia como costuma-se ver em museus estaria perdendo a graça e dando lugar, definitivamente, às instalações?

Levando em consideração as montagens tradicionais das exposições, é importante que o questionamento ocorra, pois, como citado anteriormente, as formas de expor se alteram conforme o discurso de cada época. Como estamos em um momento com forte influência da Internet e das redes sociais, é cabível mudanças para se adequar a essa nova demanda. E é isso que as exposições de arte, sobretudo em centros culturais, estão promovendo: uma experiência artística e lúdica, mas sem necessariamente perder seu conteúdo. Até porque, são essas interações e as fotos derivadas delas que "podem influenciar, inclusive, o interesse do público em frequentar determinado museu" (MARQUES, 2019, p. 11).

Segundo Marconi e Lakatos (2003) a pesquisa bibliográfica não é "mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras." (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 183).

A metodologia consistiu em pesquisa secundária, sendo consultados artigos de periódicos, livros, catálogo da exposição "A Tensão", monografias, dissertações e notícias. Utiliza-se para análise expográfica a exposição "A Tensão" de Leandro Erlich em formato virtual, considerando-a como exemplo possível de exposição *blockbuster* e instagramável.

No primeiro capítulo consta a introdução. No segundo capítulo é apresentado um breve histórico sobre a forma de expor em instituições museológicas ao longo do

tempo. Dos Salões de Paris ao cubo branco modernista e, por conseguinte a transição à caixa preta, termo definido por Del Castillo (2008) e Gonçalves (2001); bem como a compreensão do termo *exposição* através das correlações entre os conceitos de **curadoria**, **museografia**, **museologia**, **fato museal**, **exposição**, **expologia** e **expografia**, e o debate no campo da Museologia.

Por último, são mostrados tanto o histórico do Instagram quanto a tendência instagramável e a influência desta nos museus, levando em consideração o comportamento dos públicos nas exposições *blockbusters*, e o que os críticos de arte dizem a respeito desse fenômeno. Por conseguinte, recapitula-se os critérios necessários para considerar a exposição supracitada como blockbuster e instagramável.

No terceiro capítulo, é apresentado o artista Leandro Erlich e alguns trabalhos feitos por ele, dentre eles a exposição "A Tensão", a qual é apresentada neste capítulo. Há também a visitação à exposição citada, mas em formato virtual, com descrição do ambiente e das obras, bem como apontamentos sobre seus detalhes técnicos.

No quarto capítulo é feito, primeiramente, um breve resumo das características *blockbusters*, tais como: **grande número de públicos**, **cobertura midiática**, **alto custo** e **curta duração**. Por conseguinte, aborda-se a teoria das cores em conjunto com a psicologia das mesmas a fim de analisar os elementos instagramáveis na exposição, tais como **cores** e **cenários**, relacionando-os entre si. Em conjunto com os cenários, retomamos pontualmente o conceito de caixa preta referenciado por Del Castillo (2008) e Gonçalves (2001). O último elemento, a **encenação** - que, diferentemente da performance, serve em seu sentido figurado "para iludir ou impressionar alguém; cena, fingimento" (MICHAELIS, [202?]), é representada pelas fotografias das pessoas interagindo com as obras na mostra, presentes no catálogo da exposição.

Este trabalho tem como objetivo compreender se a exposição "A Tensão" se encaixa nos conceitos *blockbuster* e instagramável. Especificamente nos propomos introduzir o histórico da forma de se expor, o debate do conceito de exposição e seus correlatos no campo museológico e a influência do Instagram nos espaços museológicos e sua relação com exposições *blockbusters*; apresentar o trabalho de Leandro Erlich e a exposição "A Tensão"; retomar os elementos *blockbusters* de

forma breve e utilizar as características instagramáveis como objeto de análise expográfica.

2 A ARTE DE EXPOR: DO ESTÁTICO AO INTERATIVO

Neste capítulo são apresentadas as mudanças nas formas de expor ao longo do tempo, tendo como recorte os Salões de Paris do século XVII, passando pelo cubo branco modernista surgido no contexto do Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, que influenciou a forma de expor a arte no mundo ocidental, abarcando o contexto brasileiro com a Casa Modernista e Lina Bo Bardi. Nos debruçamos também acerca do advento da caixa preta que dialoga com os cenários teatrais, que visa atrair mais públicos e quebrar com o paradigma do cubo branco. Neste contexto, surgem as mega-exposições que, nos dias de hoje, podem ser consideradas como *blockbusters*.

Refletimos neste momento sobre os termos **curadoria**, **museografia**, **museologia**, **fato museal**, **exposição**, **expologia** e **expografia**, bem como suas diferenças e seus encontros.

Por último, são mostrados tanto o histórico do Instagram quanto a tendência instagramável e a influência desta nos museus, levando em consideração o comportamento dos públicos nas exposições *blockbusters*, e o que os críticos de arte dizem a respeito desse fenômeno. Por conseguinte, recapitula-se os critérios necessários para considerar a exposição supracitada como blockbuster e instagramável.

2.1 A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA EXPOGRAFIA

No século XVII, nos Salões de Paris, a montagem das exposições era guiada pela noção da pintura como janela para o outro mundo, limitada apenas pela moldura (CINTRÃO, 2010). Nestes salões, como a Grande Galeria do Louvre que posteriormente ficou conhecida como Salão *Carré*, ocorreu em 1699 a primeira edição dessa tipologia de exposição, com curadoria que privilegiava o maximalismo, como apresenta a gravura *Le Salon de 1699*, feita por N. Langlois. As obras eram dispostas em todos os espaços disponíveis das paredes, do chão ao teto e, podemos dizer, que era um espetáculo à parte devido à grandiosidade que acabava atraindo um número expressivo de pessoas que se maravilhavam com a quantidade de obras dispostas em um só lugar.

Como lembra Cintrão (2010), embora não houvesse a função de curador⁵ tal como ela é hoje, por trás da expografia dos salões parisienses existia uma lógica hierárquica na forma de dispor as pinturas que era de acordo com o gênero dos trabalhos, separados por ordem de relevância:

Em primeiro lugar vinha a pintura de história (cenas bíblicas ou mitológicas, ou grandes feitos históricos), a seguir os “retratos (de arquitetos, escultores, músicos ou atores), depois pinturas de gênero, das naturezas-mortas e, por último, das paisagens. (CINTRÃO, 2010, p. 15).

Figura 1 – Le Salon de 1699 [Académie Royale de Peinture et Sculpture, Louvre]



Autor: N. Langlois, gravura, 1700. Fonte: Wikipédia

É importante salientar que essa forma “enciclopédica” de montagem foi o padrão para se expor não só na França, mas no mundo, herdada dos Gabinetes de Curiosidades ou Câmara de arte e de maravilhas [Kunst und Wunderkammer] como mostra a gravura *Ritratto Del museo di Ferrante Imperato* de 1599.

Os gabinetes de curiosidades eram salas enciclopédicas marcadas por suas coleções heterogêneas, inusitadas e numerosas, compostas por “animais empalhados ou vivos, conchas, moedas, louças, esculturas, produtos da natureza e do homem, muito difundidos na Europa, a partir de 1550” (CINTRÃO, 2010, p. 16). Eles serviam como forma de valorizar a riqueza do colecionador, visto que as coleções dispunham de objetos raros. Além disso, a visita não era pública, só quem era próximo aos colecionadores podia acessar e saber sobre os itens que estavam

⁵ “O curador, como se sabe, é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias culturais.” (ALVES, 2010, p. 43)

ali através da explicação do dono dos artefatos que fazia, na época, “o papel que vários profissionais exercem hoje: de pesquisador e curador a educador” (Ibid., p. 20).

Figura 2 – *Ritratto Del museo di Ferrante Imperato*



Gravura em metal, 1599. Fonte: Wikipédia.

No século XIX e início do XX a forma como se montava uma exposição não teve grandes alterações. Era a mesma pautada pelo "acúmulo" de obras nas paredes. Porém, em 1929 surge no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, a forma de expor que conhecemos hoje em museus de arte contemporânea: o cubo branco. Seu objetivo é causar a menor interferência possível na obra exposta, utilizando-se de paredes brancas que visam causar um espaço “neutro”, sendo considerado por muitos como a forma ideal para se expor (VEIGA, 2013).

Figura 3 – Exposição no Museu de Arte Moderna, MoMA na década de 1930



Fonte: Artland Magazine (2020).

No Brasil as exposições dos modernistas eram feitas em comércios, de forma improvisada, portanto, para aproveitar o máximo de espaço possível. As obras eram expostas de forma a cobrir toda a parede, remontando os salões parisienses (POLO, 2004). O contato com a expografia moderna, o cubo branco, ocorreu em 1930 na Casa Modernista, em São Paulo, projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik.

Figura 4 – Sala de estar da casa modernista



Fonte: ArchDaily (2013).

Segundo Polo (2004), até a década de 1950, a expografia brasileira não havia ultrapassado o cubo branco modernista. O questionamento e a consequente mudança da expografia do cubo branco para outra que saísse dos moldes tradicionais ocorreu na década seguinte, com a construção do Museu de Arte de São Paulo, com projeto idealizado pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Consistia em uma caixa de vidro suspensa cuja exposição era em cavaletes de concreto e vidro, dando autonomia para o visitante ver a obra tanto pela frente, quanto pelo seu verso - que continha a legenda técnica -, além de poder fazer o seu próprio percurso expositivo, algo novo para a época. O propósito de Lina com a caixa de vidro era fazer com que a paisagem da cidade conversasse com o acervo do museu, em uma espécie de simbiose.

Figura 5 – Expografia em cavaletes no MASP



Fonte: Revista Piauí (2015).

Posteriormente, contrapondo esse modelo “neutro” de expor, surge entre as décadas de 1960 e 1970 uma outra maneira de dialogar com o espaço expositivo: a caixa preta, conceito cunhado por del Castillo (2008, p. 329, apud LACERDA, 2019, p. 38) o qual “o espaço não mais se cala para a obra falar; agora, obra e espaço falam, em uníssono, assim como na caixa preta ou ‘lugar teatral’”.

Segundo Lacerda (2019) essa transição entre o cubo branco e a caixa preta acontece devido às mudanças no meio artístico:

Na medida em que as vanguardas mais recentes, como o Minimalismo, Pop Art, Videoart, Happenings, Performances e Instalações, se desvinculam da pura visualidade e tornam o espectador imprescindível à existência da obra, requerem também uma crescente vinculação ao contexto social e político, e assim começam a ditar suas próprias leis para criação dos espaços expositivos. É uma vez utilizado como parte do discurso artístico, o espaço perde a necessidade de neutralidade tão imposta pelos ideais modernistas. (LACERDA, 2019, p. 38).

A autora argumenta ainda que o surgimento do espaço expositivo enquanto “caixa preta teatral” ocorreu não somente devido ao contexto social e político, como também da “necessidade de alimentar um consumo cultural de massa, que crescia conforme o aquecimento do mercado a partir dos anos de 1950” (LACERDA, 2019, p. 40). Corroborando com isso, a autora cita a definição de Juan Carlo Rico de Museu-Negócio que une “justamente o mercado de massa ao mercado de arte”

(Idem, p. 40). Essa vinculação com o mercado de massa à caixa preta se dá porque esse conceito se utiliza de recursos cenográficos, herdados do teatro, para atrair grandes públicos para os museus, “colocando em circulação os acervos como forma de gerar capital, angariando recursos algumas vezes incomparáveis com os de suas exposições permanentes” (VEIGA, 2013, p. 61).

Outra autora que também define a caixa preta é Gonçalves (2001), caracterizando-a como uma “criação de cenários para contextualizar a obra exibida através das cores, da luz teatral e da montagem de ambientes” (GONÇALVES, 2001, p. 43). Um exemplo desse tipo de expografia é a exposição “Brasil+500: Mostra do Redescobrimento” que ocorreu nos anos 2000 no Ibirapuera, em São Paulo.

Figura 6 – Exposição no pavilhão do Ibirapuera



Fonte: Projeto (2000).

Ainda na década de 1960, os grandes museus americanos passam a se preocupar em “gerar operações financeiras ou de planejamento (construção de novos edifícios)”⁶, contratando gerentes e especialistas em *marketing* para realizar essas tarefas. Porém, devido a crise econômica ocorrida na década de 1980, os museus americanos mudam de estratégia e passam a adotar uma lógica mercadológica, a qual é introduzida pelas grandes exposições temporárias, sendo estas aceitas até mesmo pelos diretores mais conservadores dos museus supracitados, por produzirem grandes públicos e finanças.

⁶ (MAIRESSE, 2015, p. 64).

Novamente, o Metropolitan Museum traz a sua contribuição para a expografia por meio de Thomas Hoving, que foi diretor da instituição, considerado o “pai” das exposições blockbusters. Essas megaexposições continuaram a ser replicadas em gestões posteriores do (MoMA), por serem “o meio mais direto de reduzir os déficits” (MAIRESSE, 2015, p. 64). Por fim, a lógica do mercado acabou sendo mais aceita por aqueles que eram céticos em relação a ela, pois perceberam que tanto esta como o *marketing*, o segundo enquanto técnica, são necessários para o desenvolvimento dos museus.

Na década de 1990, no contexto brasileiro, temos uma preocupação em gerar uma abertura maior das exposições para o público geral e não apenas para a uma elite cultural. Na mesma medida há uma maior midiáticação das exposições, ocasionando o surgimento de megaexposições, atraindo públicos bastante expressivos, como foi o caso das exposições Rodin, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1995 com um público de 200 mil pessoas⁷ e Monet, em 1997 com os incríveis 401.201⁸ visitantes que abriram as portas para o aumento de realização de grandes mostras no Brasil (ARAÚJO, 2012).

Pode-se considerar nesse contexto de mega-exposições as chamadas exposições *blockbusters*, que vêm se consolidando ao longo dos anos e que, são assim denominadas, por “serem voltadas à massa populacional, de curta duração, com grande especulação e cobertura midiática, em geral de alto custo monetário, podendo ser entendidas como mecanismos para atrair um número maior de visitantes” (CURVO; AMORIM, 2017). Essas grandes exposições que atraem públicos expressivos acontecem majoritariamente em grandes metrópoles (SANTOS, 2002), e recebem um grande patrocínio de empresas privadas que buscam visibilidade na mídia por meio das exposições (Ibid., 2002), sendo uma forma conveniente de benfeitoria à cultura.

Nas últimas décadas, principalmente com a popularização das redes sociais, as exposições blockbusters foram adentrando cada vez mais o espaço das instituições museológicas com uma divulgação massiva tanto por estas quanto pelos

⁷ ESTADÃO. Rodin volta à Pinacoteca de SP. E agora de graça. 2001. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/rodin-volta-a-pinacoteca-de-sp-e-agora-de-graca/>. Acesso em: 30 jan. de 2023.

⁸ FOLHA DE S. PAULO. Monet é visto por 401.201 pessoas em SP. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/11/ilustrada/41.html>. Acesso em: 30 jan. de 2023.

públicos, situação a qual iremos discorrer mais a respeito na seção 2.3 *A tendência instagramável e o blockbuster aplicados aos museus e à exposição “A Tensão”*.

2.2 EXPOSIÇÃO: DEBATES NO CAMPO MUSEAL

Para compreender o contexto do termo exposição, parece pertinente citar termos relacionados que antecedem e que complementam a exposição, são eles: **curadoria, museografia, museologia, fato museal, exposição, expologia e expografia.**

Segundo Barbosa (2013), a curadoria “tem relação, senão metodológica, pelo menos afetiva com a história do colecionismo desde a Antiguidade, passando pelos gabinetes de curiosidades, os antiquários do século XVIII, até se criarem os primeiros museus. As ações em volta dessa função constituíram-se de maneira basilar sobre a salvaguarda de acervos e coleções” (BARBOSA, 2013, p. 138). Se no passado a curadoria estava atrelada às questões de salvaguarda de acervos e coleções, atualmente, ela se encontra mais na organização de exposições. Isso se deve ao “aumento do volume de empreendimentos na organização de mostras e, por conseguinte, sua operacionalização midiática na garantia de repercussão pública” (BARBOSA, 2013, p. 139).

No que tange a essa vertente atual da curadoria, podemos dizer, em linhas gerais, que o curador exerce o papel de intérprete das obras de arte e através dessa interpretação, ele cria o discurso expositivo que será comunicado aos públicos. Segundo Alves (2010) diferente do artista, o curador não cria a obra, ele dá novos sentidos ao trabalho que já está pronto. Vale ressaltar também o seu papel político, pois, o curador não deve ser neutro em seu discurso e deve “fazer o uso público de sua reflexão” (Alves, 2010, p. 45), afinal de contas, é um profissional que estuda e compreende a arte.

É importante lembrar que, por mais importante que seja o trabalho do curador, ele não o faz sozinho, pois o processo de concepção e montagem de uma exposição é coletivo como aponta Alves (2010):

Qualquer exposição, por mais que tenha um responsável à frente - o curador -, é sempre fruto de um trabalho coletivo. Ela envolve dezenas de profissionais e negociações com as mais diversas instâncias institucionais (museus, galerias, centros culturais, prefeituras, secretarias e ministérios da cultura), artistas, família de artistas ou herdeiros, além de patrocinadores,

produtores e colecionadores com os mais diversos interesses. (ALVES, 2010, p. 44).

A curadoria se encontra dentro da museografia, esta segunda que data do século XVIII e que antecede o termo Museologia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58). A museografia é compreendida, atualmente, pelas práticas museais, mas o termo já foi utilizado como forma de substituir o termo “museologia”, e abrangia a parte teórica e técnica no museu. Portanto, “o questionamento crítico e teórico do campo museal é a museologia, enquanto que o seu aspecto prático é designado como museografia” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 22). E, especificando o aspecto prático da museografia, ele compreende o “planejamento, a arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação e educação” (CURY, 2006, p. 27).

A museologia é uma ciência social aplicada que a princípio pensava-se que seu objeto de estudo era o museu, pensamento que se aproxima ao de Georges Rivière⁹. Porém, com o reconhecimento da museologia enquanto “campo científico de investigação do real (uma ciência em formação) e como disciplina independente” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 62), o fato de seu objeto de estudo se concentrar no museu é questionado, mudando o seu enfoque para a relação específica entre o homem e a realidade (Ibid., p. 62)

A autora Waldisa Rússio em seus escritos, corrobora com essa perspectiva de que a Museologia não estuda o museu, mas sim o fato museal, ou seja, a “relação profunda entre o Homem – sujeito que conhece – e o Objeto – fração e testemunho da realidade de que o Homem também participa – num cenário institucionalizado, o Museu” (BRUNO, 2010, p. 219).

O fato museal ocorre também na exposição museológica, pois é nela que os públicos têm acesso ao acervo do museu exposto, e é através dessa comunicação entre acervo e sujeitos que ocorre a transmissão da mensagem, do discurso que o museu quer passar e a assimilação deste pelo indivíduo que o incorpora e o transforma em outro por meio de sua bagagem cultural. E essa comunicação não acaba no museu, pois está no cotidiano das pessoas que visitam o museu e que transmitem o discurso museológico para seus amigos e familiares.

⁹ “Museologia: uma ciência aplicada, a ciência do museu. Ela o estuda em sua história e no seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa e de conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, de organização e de funcionamento, de arquitetura nova ou musealizada, nos sítios herdados ou escolhidos, na tipologia, na deontologia” (RIVIÈRE, 1981, apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 61).

A exposição, como definem Desvallées e Mairesse (2013) é “tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe”, ou seja, é o ato de expor algo, o conjunto de obras expostas e a instituição na qual os objetos estão expostos, pois o edifício que abriga a exposição também pode ser fator determinante para que o indivíduo o visite. Ainda segundo os autores, para que ocorra a exposição, não é preciso que os objetos estejam em uma instituição denominada museu, pois esta pode ocorrer em diferentes lugares, fechados ou ao ar livre, museológicos ou não, como apontam Desvallées e Mairesse (2013):

[...] A exposição pode ser desenvolvida em instituições lucrativas como mercado, loja e galeria de arte. Bem como ser organizada em lugares fechados e a céu aberto (parque ou rua) ou *in situ*, sem deslocar os objetos (como no caso de sítios naturais, arqueológicos ou históricos) (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 43).

A expologia pode ser compreendida, segundo Desvallées e Mairesse (2010):

Expologia (inglês. Expology, esp. Expología). S.f.- distingue-se da Museologia, a expologia é o estudo da exposição - não prática (o estudo da prática da exposição seria a expografia), mas sua teoria. Embora possa ser parte da Museologia, difere quando compreendemos que as exposições podem ocorrer em outros lugares como museus (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 599 apud MAGALDI, 2017, p. 22).

Segundo Magaldi (2017), os estudos em expologia

abordariam questões pertinentes à teoria das exposições, como: estética do espaço expositivo; estudos sobre linguagem em exposições; teoria do discurso no espaço expositivo; teoria da percepção nas exposições, estudos de visitação e recepção; comunicação em museus; museografia; expografia; comunicação e disseminação da ciência em exposições; semiótica da informação em exposições; história das exposições, entre outros (MAGALDI, 2017, p. 22).

A respeito da expografia é compreendida como “a forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos metodológicos, de planejamento e técnicos para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma” (CURY, 2005 apud CURY, 2003, p. 27). Em outras palavras, a expografia antecede a exposição, está mais relacionada à etapa de desenvolvimento desta.

2.3 A TENDÊNCIA INSTAGRAMÁVEL E O BLOCKBUSTER APLICADOS AOS MUSEUS E À EXPOSIÇÃO “A TENSÃO”

O Instagram foi fundado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger, tendo a princípio o objetivo de compartilhar fotos com filtros¹⁰ que remetem à polaroides - aparelho fotográfico de revelação instantânea (PRIBERAM, [202?]), dando a opção de o usuário colocar a localização na qual a foto foi tirada (OLHAR DIGITAL, 2022). Além das funções citadas, já existia nesta época as funções de curtir e comentar a foto postada e também a de seguir outros usuários. Em seu primeiro mês, possuía cerca de 27 milhões de usuários, ultrapassando essa marca em dezembro do mesmo ano, quando alcançou 1 milhão de usuários.

A plataforma estava disponível somente na versão para o sistema iOS, da Apple, cenário que mudou em 2012, dois anos após a fundação do aplicativo, com a disponibilização para o sistema Android, da Google. É também neste ano que o aplicativo é vendido para o Facebook (atual Meta).

Em 2013 os vídeos chegaram na rede social e em 2016 foi a vez dos *Stories*, sucesso absoluto nos dias de hoje, tendo sido inspirado no Snapchat¹¹, que foi muito famoso também naquele ano.

Atualmente, o Instagram conta com diversas funções que ultrapassam as iniciais: o que antes era somente postar foto no perfil, inserir localização, curtir e comentar, transformou-se em curtidas nos comentários das fotos, *reels*¹², transmissões ao vivo, IGTV¹³, *chat*, marcação em fotos, filtros feitos por usuários para *stories* e, a mais recente atualização, o *status*. O foco da rede social voltou-se para os vídeos, para acompanhar seu concorrente, o TikTok.

Em um mundo tomado pela influência do Instagram no qual espaços que atendam à demanda instagramável – como foi dito anteriormente, nessa tendência os espaços possuem estética dentro dos padrões utilizados nas fotos pelos usuários do Instagram, sendo então passíveis de serem postadas na rede social –, são cada vez mais requisitados, podemos dizer que a exposição “A Tensão” desempenha esse papel devido ao apelo estético e lúdico das obras de Leandro Erlich, que

¹⁰ Efeitos que mudam as cores das fotografias, alterando a exposição, saturação, etc.

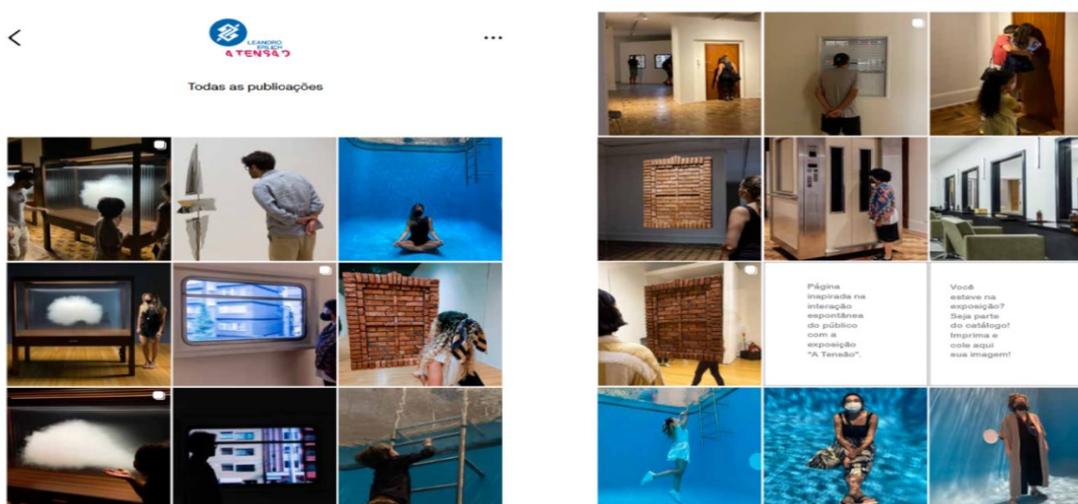
¹¹ Rede social cujas fotos e mensagens desaparecem em 24 horas.

¹² Vídeos de até 15 minutos.

¹³ Vídeos de até 60 minutos.

compõem verdadeiros cenários (uma piscina em larga escala, corredor de cinema, salão de beleza, um jardim, janelas de trem e de avião, etc., dos quais falaremos posteriormente) para que as pessoas possam tirar fotos, encenando com objetos que alteram a percepção da realidade e criam uma ilusão de ótica: o que parece ser nem sempre é, assim como o recorte da realidade pessoal postada no Instagram. Além disso, no próprio catálogo da exposição é incentivada essa cultura instagramável, visto que as imagens das pessoas contidas nele estão no formato de postagem do Instagram.

Figura 7 – Catálogo da exposição “A Tensão”



Fonte: Catálogo da exposição (2021).

Entre *likes* (curtidas) e comentários, “a popularidade do compartilhamento de imagens no Instagram é um reflexo da cultura visual dentro da nossa sociedade” (MARQUES, 2019, p. 26). Prova disso é que não é incomum ver estabelecimentos instagramáveis que foram adequados para isso ou construídos para tal, como é o caso do *Museum of Ice cream*. Sobre esse apelo instagramável Marques (2019) aponta:

À medida em que essas características aumentam a popularidade das fotos em redes sociais, os algoritmos começam a moldar nossos gostos e nos levam a encontrar os mesmos tipos de estética desejáveis (MARQUES, 2019, p. 26).

Em sua dissertação de mestrado “O admirável mundo instagramável: a estetização do comportamento de consumidor no instagram”, de 2021, Angélica

Alves entrevistou usuários do Instagram para saber o que é instagramável para eles e, dentre os elementos citados, há a prevalência das **cores** e do **cenário** como algo importante:

Clara, 21 anos: “Eu acho que isso depende de pessoa para pessoa sabes, para mim em termos de fotografias é a estética, as cores, a forma como uma foto se ligam à outra. Há inclusive aplicações que dá para ver como é que uma foto vai ficar com o resto do insta, mas eu sou preguiçosa, não uso, estou sempre sem memória então confio só na minha intuição (ALVES, 2021, p. 30)”.

Outro ponto também levantado por um dos entrevistados de Alves (2021) é a **encenação**, mas sem excluir o fato de a pessoa estar se divertindo:

Antônio, 29 anos: “Basicamente há duas maneiras de interpretar esta foto. Basicamente eu estou ali jogando água, fingindo que estou brincando com água, mas na verdade estou só posando para a foto. Mas na verdade eu estava brincando, estava realmente jogando água no meu amigo. Num momento muito feliz. E é isso, o Instagram traz um pouco do que se quer mostrar, é a felicidade do momento. Coisas que a gente não consegue capturar naturalmente (ALVES, 2021, p. 33)”.

No que tange a essa tendência nos museus, podemos dizer que os públicos das exposições “não querem mais ser passivos em relação à obra e sim fazer parte dela, acrescentar e compartilhar com os outros” (Kereselidze, 2017, tradução nossa). Até porque, as mostras podem não ser tão inocentes quanto parecem, pois “atualmente os curadores e artistas já preveem o fato de que as obras serão fotografadas” (SCHWAB, 2016). Alberro ([2016?] apud SCHWAB, 2016) afirma que isso tem aumentado o incentivo de fazer e apresentar obras de arte para que elas “possam deslizar suavemente para formatos baseados em imagens”, como o Instagram, porque esse tipo de imagem tem mais chances de atrair visitantes e até mesmo compradores.”

As características do conceito de *blockbuster* que englobam as exposições com públicos expressivos, temporárias, midiáticas e de alto investimento, dialogam com o fato de a exposição "A Tensão" ter saído em grandes sites de notícias e entretenimento como o *G1*¹⁴, a *Vogue*¹⁵ e a *Folha de São Paulo*¹⁶, e sites

¹⁴ Ver em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/01/05/exposicao-a-tensao-do-artista-argentino-leandro-erlich-abre-temporada-2022-do-ccbb-rj.ghtml>. Acesso em: 01 nov. 2022.

¹⁵ Ver em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Arte/noticia/2022/04/exposicao-tensao-de-leandro-erlich-ccbb-sp.html>. Acesso em: 01 nov. 2022.

de agendas culturais indicando a exposição como um passeio tanto para os adultos como para as crianças; e também o fato de a exposição ter tido grandes públicos que esgotaram os ingressos tanto no CCBB RJ quanto no CCBB BH¹⁷, sendo que no primeiro caso, a exposição teve início no começo de janeiro e já havia esgotado os ingressos até fevereiro, tendo o seu encerramento em março¹⁸; e, por conseguinte, por ter tido um grande investimento, pois ocorreu em um centro cultural fomentado pelo Banco do Brasil, sendo este primeiro uma das instituições mais visitadas no Brasil, aparecendo em primeiro lugar no Formulário de Visitação Anual (FVA) de 2020.

Apesar das críticas às exposições blockbusters com objetos em larga escala, Schwab (2016) afirma que esse tipo de exposição pode ser mais acessível para os públicos que se sentem excluídos da arte conceitualmente distante – comumente – encontrada em muitas instituições. A autora ainda pondera dizendo que o fato de as obras serem postadas nas redes sociais não as faz menos dignas de atenção, porque “engajar as pessoas com arte de todas as formas possíveis é, para muitos museus, o primeiro passo para convencê-las de seu valor mais profundo”. E tirar fotos das obras, por mais performativo que seja, é uma forma das pessoas mostrarem o que é importante para elas” (SCHWAB, 2016).

Terry Teachout crítico do *The Wall Street Journal* discorda da visão sobre exposições *blockbusters* apresentados acima, pois entende que as exposições são para apreensão de conhecimento sobre a obra retratada, demandando uma observação mais contemplativa, e que exposições desta tipologia não contribuem para a formação de públicos:

Não consigo imaginar qualquer pessoa que assista a esses exercícios eletrificados de puro exibicionismo enfeitado e saia dizendo ‘uau, agora quero ver um pouco de arte de verdade!’ (TEACHOUT, 2020 apud SACCHETIN, 2021, p. 724).

¹⁶ Ver em: <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2022/06/mostra-a-tensao-com-piscina-que-nao-molha-termina-em-sp-veja-como-conseguir-ingressos.shtml>. Acesso em: 01 nov. 2022.

¹⁷ Ver em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/09/27/interna_cultura,1309093/exposicao-a-tensao-no-ccbb-bh-tem-ingressos-esgotados-todos-os-dias.shtml. Acesso em: 01 nov. 2022.

¹⁸ Ver em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/noticia/2022/01/ccbb-abre-novos-lotes-para-mostra-de-leandro-erlich-que-estava-com-ingressos-esgotados-25366859.ghtml>. Acesso em: 01 nov. 2022.

Teachout ainda acrescenta que “ao invés de estimular o público a frequentar museus, “essas exposições só promovem elas mesmas” (TEACHOUT, 2020 apud SACCHETIN, 2021, p. 640).

Segundo os conceitos aqui apresentados, a exposição "A Tensão" se encaixa como *blockbuster* e instagramável. No primeiro caso devido ao **grande número de públicos**, à **cobertura midiática**, ao **alto custo** e ao fato de ser de **curta duração**. E no segundo, por ser imersiva e por conter **cores** adequadas a tal fator como o preto, o branco e o azul (ALVES, 2021, p. 33) entre outras; e **cenários** propícios para fotos, o que de forma alguma diminui o seu mérito, pois a mostra de Leandro Erlich é uma exposição de arte e nada tem a ver com somente um espetáculo “eletrificado”, equilibrando esta com a extroversão, sem perder seu conteúdo. Além disso, as obras de Erlich convidam o visitante a observá-las por causa de seu caráter dúbio, portanto, possa ser que o *photo-taking impairment effect* – fenômeno cunhado pela psicóloga Linda Henkel da Universidade de Fairfield no qual as pessoas lembram menos dos objetos museológicos quando tiram foto deles do que quando simplesmente os observam (HIJAZI, 2017) – não se aplique de uma forma tão profunda na mostra supracitada, pois muitas das obras expostas precisam ser primeiro observadas, precisando interagir com elas para que as mesmas sejam entendidas, e só então possa ser feita a **encenação** com o objeto.

3 A TENSÃO

Neste capítulo trazemos um breve histórico de Leandro Erlich e sua produção artística, mostrando que o artista extrapola as paredes do museu e invade os espaços urbanos, democratizando o acesso à arte, afinal de contas, suas obras são complementadas pelos públicos. É tratado também brevemente o *modus operandi*¹⁹ de Erlich, pautado em cima da dúvida, ludibriando a percepção e os sentidos de quem visita suas mostras.

Por conseguinte, é apresentada a exposição "A Tensão" ocorrida no Brasil no ano de 2022, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo as últimas ambas ocorridas nas capitais e as 17 obras de Leandro Erlich que compuseram seu acervo, além de detalhes sobre a forma de aquisição dos ingressos, os horários e o sucesso de públicos da mostra.

Por último, é feita a visita virtual à exposição "A Tensão", a princípio explicando o site do tour 360° da mostra para depois percorrer o caminho que o visitante faria ao visitar a exposição, detalhando espaço por espaço e obra por obra.

3.1 O ARTISTA

Leandro Erlich nasceu em 1973, na Argentina, país no qual ainda vive e trabalha. Filho de arquitetos, começou sua carreira cedo no mundo da arte, aos 18 anos, em uma mostra solo no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires. Em 1998, quando foi artista residente no *Core Program* em Houston, na cidade do Texas, nos Estados Unidos desenvolveu sua obra-prima: a instalação *Swimming Pool* que é acervo permanente do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, no Japão, e do *Museu Voorlinden*, na Holanda (SEAN KELLY, s.d.). Também estudou Filosofia, e em entrevista ao curador Marcello Dantas quando perguntado sobre ter estudado percepção – levando em consideração que suas obras exploram bastante esse ponto – afirma que durante o tempo em que estudou arte, não estudou percepção e que a respeito desta, acrescenta:

Minha abordagem em relação à percepção era mais conceitual do que física. Descobri que a verdade reside no conhecimento; a percepção é a

¹⁹ Em tradução livre seria o modo de agir.

principal ferramenta usada pelos humanos para entender o mundo ao nosso redor e nosso lugar nele. (ERLICH, 2021)

Figura 8 – *Swimming Pool* exposta no Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Japão.



Fonte: Viagem Japão (2022).

Erlach participou de diversos trabalhos coletivos em bienais pelo mundo, sendo duas delas no Brasil, como a 1º Bienal do Mercosul em Porto Alegre (1997) no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e a 21º Bienal de São Paulo (2004) no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, com a instalação-performance *El Ballet Studio* (2002) (SEAN KELLY, s.d.).

Figura 9 – *El Ballet Studio*



Fonte: Le Xu Projects (2013).

Multifacetado, Erlich também cria esculturas como *Camisas* (2012), exposta na Galeria Ruth Benzacar, em Buenos Aires, Argentina. Trabalha também com fotografias, como em *Pulled by the Roots* (2015).

Figura 10 – “Camisas” exposta na Galeria Ruth Benzacar



Fonte: Leandro Erlich Art.

Figura 11 – Fotografia *Pulled by the roots*



Fonte: Leandro Erlich Art.

Além disso, possui trabalhos públicos como *La Democracia del Símbolo* (2015) (Obelisco / MALBA) em Buenos Aires, Argentina e *site specific*²⁰ como *Beautifully Abandoned* (2013), em Yachima, Japão.

Figura 12 – *La Democracia del Símbolo*



Fonte: NSC (2015).

Figura 13 – *Beautifully Abandoned*



Fonte: Leandro Erlich Art.

Devido ao seu sucesso, nos últimos 20 anos o artista expôs e teve suas obras salvaguardadas pelos principais museus e colecionadores particulares, tendo obtido êxito principalmente na Ásia onde foi o primeiro artista estrangeiro a ocupar todo o

²⁰ É quando a arte é criada para ficar em um determinado espaço.

espaço expositivo da Academia Central de Belas Artes, em Beijing, China, com a mostra *The Confines of The Great Void* (2019).

Sua arte, segundo Marcello Dantas, curador da exposição "A Tensão", pode ser vista sob a ótica de "desvendar os mecanismos que manipulam a nossa percepção e, ainda assim, nos entreter, ao sermos enganados por nossos sentidos" (DANTAS, 2021)

3.2 A EXPOSIÇÃO

A exposição "A Tensão" de Leandro Erlich foi uma exposição itinerante, de curta duração e gratuita que ocorreu inicialmente no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Belo Horizonte, Minas Gerais, entre 15 de setembro a 22 de novembro de 2021; passando pelo CCBB do Rio de Janeiro, entre 5 de janeiro a 7 de março de 2022, e por último no CCBB São Paulo de 13 de abril até 20 de junho de 2022. Os ingressos eram adquiridos virtualmente com dias e horários correspondentes ao funcionamento dos centros culturais: de domingo à segunda das 9h às 20h no CCBB-RJ, de quarta a segunda das 10h às 22h no CCBB-BH e todos os dias, exceto nas terças, das 9h às 19h no CCBB-SP, sendo possível reservar até quatro ingressos por pessoa, os quais eram disponibilizados sempre às 09h.

Marcello Dantas, curador da exposição, nos faz notar logo de início, o jogo de palavras que compõe o nome da exposição "A Tensão" que para alguém desatento, pode ouvir "atenção" e nem sequer pensar na tensão propriamente dita. Porém, é exatamente em cima da dubiedade que o trabalho do artista se desenvolve, pois sua "matéria-prima é a atenção" (DANTAS, 2021).

A tensão vem do desconcerto gerado por objetos banais do cotidiano imbuídos de novas perspectivas, que aguçam os sentidos e os enganam ao mesmo tempo, fazendo com que o espectador seja o complemento da obra, viabilizando-a através da percepção individual e coletiva. Afinal, como bem destaca Dantas (2021) ao falar do trabalho de Erlich "sua obra é estruturada no mecanismo da dúvida: o que os nossos sentidos percebem está em desacordo com o que nossa mente conhece" (DANTAS, 2021).

No catálogo da exposição "A Tensão" são exibidas 17 obras de Leandro Erlich cujos suportes expositivos são:

- *Swimming Pool* (piscina - 1999): acrílico, metal, madeira, aço inoxidável, sistema hidráulico, água e luz;
- *La Vereda* (a calçada - 2007): instalação vídeo mapping, estrutura de metal, madeira, fibra de vidro, espelho, cimento, metal, sistema hidráulico. Dimensões variáveis. Projetor, estéreo, 3'35" em loop;
- *Night Flight* (voo noturno - 2015): estrutura metálica, máscara de fibra de vidro, vídeo animação, reproduutor de vídeo. TV 32", brightsign. 100 x 14 x 193 cm;
- *El Avión* (o avião - 2011): estrutura metálica, máscara de fibra de vidro, vídeo animação, reproduutor de vídeo. TV 32", brightsign. 100 x 14 x 193 cm;
- *Global Express* (expresso global - 2011): estrutura metálica, máscara de metal, vídeo animação, reproduutor de vídeo. TV 60", raspberry. 100 x 14 x 146 cm;
- *The View* (a vista 1997-2017): vídeo instalação de 15 canais, madeira, estrutura de metal, persiana. TV 43", raspberry, 10' loop. 100 x 14 x 146 cm;
- *The Room / Surveillance II* (2007-2017): vídeo instalação de 25 canais, madeira, metal. TV 15", raspberry. Dimensões variáveis.
- *Traffic Jam* (engarrafamento - 2018): areia, base. 320 x 140 x 40 cm;
- *Neighbors* (vizinhos - 1996-2017): estrutura de metal, porta de madeira, maquetes, luz, interfonos. Dimensões variáveis;
- *Lost Garden* (jardim Perdido - 2009): estrutura de metal, tijolos, janelas, espelhos, madeira, luz fluorescente, plantas artificiais. Dimensões variáveis;
- *Blind Window* (janela cega - 2016): resina, fibra de vidro, janela, base em aço inoxidável, vidro. Dimensões variáveis;
- *Classroom* (sala de aula - 2017): madeira, janelas, mesas, cadeiras, porta, vidro, luz, lousa. Dimensões variáveis;
- *Lifted Lift* (elevador suspenso - 2019): estrutura de metal, madeira, aço inoxidável, painel de botões de elevador, espelhos;
- *Silver Boat* (barco prateado - 2019): aço inoxidável fundido. 130 x 52 x 19 cm;
- *Hair Salon* (salão de beleza- 2008): madeira, espelho, cadeira, alumínio, vidro, luz, acessórios. Dimensões variáveis;
- *Proximamente* (soon - 2019): pintura a óleo sobre tela, letreiro, lightbox, madeira, metal, tapete, luz, cortinas e pedestais. Dimensões variadas;

- *The Cloud / América del Sur / Brain / Maní* (a nuvem, América do Sul, cérebro, amendoim - 2018): vidro ultra claro, tinta cerâmica, vitrine de madeira, luz LED. 199,5 x 1,75 x 67 cm.

A exposição encerrou no mês de junho de 2022 no CCBB-SP e somente na capital paulista atingiu um público de 200 mil²¹ pessoas. Em Belo Horizonte, a mostra teve 3.456²² visitantes somente na primeira semana; e no Rio de Janeiro a exposição contou com 35 horas ininterruptas de visitação no final de semana, no chamado “virad o#CCBB RJ”, começando às 21h do sábado e terminando às 09h domingo, visando atrair pessoas que circulavam pelas proximidades do Centro Cultural para visitar a mostra.²³

3.3 VISITANDO A EXPOSIÇÃO

A exposi o "A Tensão" de Leandro Erlich ocorreu nos espaços físicos dos CCBBs de BH, RJ e SP. A institui o permitiu para aqueles que não puderam ir, ter pelo menos um vislumbre do que foi a mostra através de um *tour* virtual em 360^{o24}, que utilizaremos para visitar a exposi o.

Ao entrar no site, nos deparamos com uma interface simples e intuitiva, na qual há um menu em tom ciano no canto superior direito que possibilita a navega o pelas instala es da exposi o. Ao lado desse menu, há também outro menu com as op es de silenciar os sons e de expandir para tela cheia. Deste mesmo lado, mas no canto inferior, há três ícones na cor preta: um mosaico que mostra as imagens e os nomes das instala es em sequência, sendo uma outra op o para navegar pela exposi o além da usual que   clicando nas setas; um “balão” que ao clicar o visitante tem acesso a localiza o do edifício do CCBB-BH; e o último, uma planta baixa.

A respeito da planta baixa e do circuito expositivo, os balões em azul clicáveis direcionam para as instala es, bem como setas verdes que indicam o caminho a

²¹ Ver em: <https://www.instagram.com/p/CfG7nIVowkQ/>. Acesso em: 02 dez. 2022.

²² Ver em: Exposi o 'A tensão' no CCBB-BH tem ingressos esgotados todos os dias - Cultura - Estado de Minas. Acesso em: 02 dez. 2022.

²³ Ver em: CCBB recebe público por 35 horas ininterruptas neste fim de semana - Diário do Rio de Janeiro (diariodorio.com). Acesso em: 02 dez. 2022.

²⁴ Disponível para visita o em: <https://tourvirtual360.com.br/ccbb-erlich/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

ser percorrido até chegar à próxima obra. A exposição conta com 17 obras do artista argentino Leandro Erlich, distribuídas por 8 salas e a *Swimming Pool*, situada no pátio.

Vale ressaltar que a planta baixa pode ter sido adaptada para o tour virtual, podendo diferir da hierarquia da exposição física. No entanto, como a visitação é virtual, nos baseamos na planta baixa disponível no site do tour 360° da exposição.

Figura 14 – Planta baixa e circuito expositivo



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Ainda na tela inicial (start), há uma parede cinza dividida por uma porta de madeira. Do lado esquerdo da parede, plotagens em azul com o nome “Leandro Erlich” e em roxo escrito "A Tensão" tomam destaque acompanhadas logo abaixo de duas colunas de textos, em português e em inglês, apresentando a exposição. O lado direito segue o mesmo padrão do esquerdo: plotagem de duas colunas de textos em português e em inglês com o texto de Marcello Dantas, curador da exposição. Para ampliar os textos, basta clicar no ícone de informação (i) ao lado de cada um dos textos. Perto dos elevadores havia disponibilidade de dois totens: um da exposição que informava da próxima instalação através de setas indicando para cima ou para baixo e outro com álcool em gel para higienizar as mãos, pois a mostra ocorreu durante a pandemia do novo coronavírus.

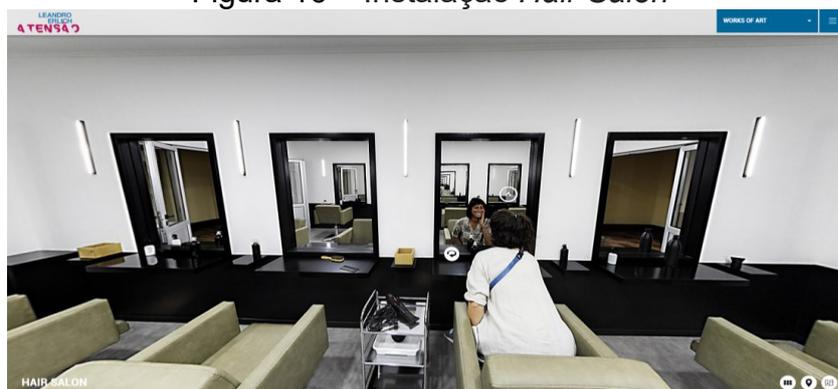
Figura 15 – Tela inicial do tour virtual de “A Tensão”



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Do lado direito, antes mesmo de entrar na instalação, há uma placa com a legenda referente à obra cuja ampliação do texto pode ser feita clicando no ícone de informação (i). Logo depois, atravessando as portas brancas de duas folhas, temos a primeira instalação da exposição, *Hair Salon*, composta por duas salas idênticas. A luz é branca e as paredes cinzas repletas de espelhos com molduras pretas são intercaladas por lâmpadas de LED. Embaixo dos espelhos, em uma prateleira única na cor preta, objetos usados em salões de beleza estão dispostos, tais como: escova de cabelo, pente tesoura, embalagens que se assemelham àquelas usadas para armazenar xampu e condicionador ou mesmo creme, além de plantas falsas e caixas de madeira, dispostas em prateleiras também pretas, ao lado das anteriores. Em frente aos espelhos há oito cadeiras, quatro de cada lado, na cor cinza com encosto para as costas, devidamente ordenadas uma ao lado da outra, preenchendo o espaço. Duas prateleiras móveis de alumínio com secadores e mais alguns objetos se encontram ao meio do conjunto de quatro cadeiras, de ambos os lados.

Do lado esquerdo, sentada na terceira cadeira está uma mulher de camiseta branca, inclinada, encarando o espelho com a mão encostada no rosto. No reflexo do suposto espelho aparece a fisionomia de outra mulher, de cabelos curtos e tatuagens nos braços. Além disso, ainda no reflexo do espelho, é possível ver várias molduras do mesmo espelho, uma dentro da outra, cada vez mais diminuindo de tamanho.

Figura 16 – Instalação *Hair Salon*

Fonte: Tour virtual 360° (2022).

É interessante mencionar que o menu de navegação entre as instalações está fixo, assim como os ícones de mosaico, localização e da planta baixa, possibilitando uma navegação mais fluida.

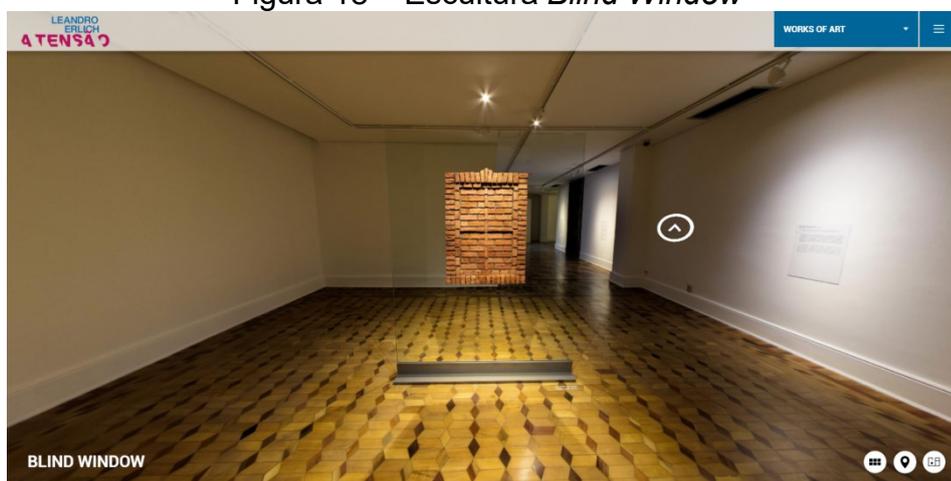
Na lateral de *Hair Salon*, há um totem avisando que a exposição continua, perto da entrada de *Clouds*, a próxima obra. Logo na entrada, a legenda referente a obra aparece colada em uma parede azul escura que, para lê-la de forma confortável, também é preciso clicar no ícone de informação (i) ampliando o tamanho do texto. Nesta sala, as paredes são as originais do edifício do CCBB e a sala, ao contrário de *Hair Salon*, é mais escura. O ambiente é preenchido por três vitrinas grandes de madeira escura com várias camadas de vidros finos iluminados por uma luz branca. Dentro delas, há três nuvens que flutuam sem tocar nas extremidades. Atrás de cada obra, imensos panos pretos estão estendidos, fazendo o plano de fundo. É possível transitar entre as vitrinas e observar mais de perto cada camada de vidro dentro delas.

Figura 17 – Esculturas *Clouds*

Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Atrás da parede azul escura da entrada, há uma porta que transporta para a terceira obra, nomeada *Blind Window*. As paredes são brancas e esta é a única obra dessa sala, e ela está centralizada. Trata-se de uma janela composta por tijolos laranjas, exposta em uma placa de vidro com base em cinza. A iluminação incide diretamente sobre a obra. A legenda encontra-se há poucos passos, na parede do lado direito para quem entra na sala, e para aumentá-la, basta clicar no ícone de informação (i) para uma melhor leitura.

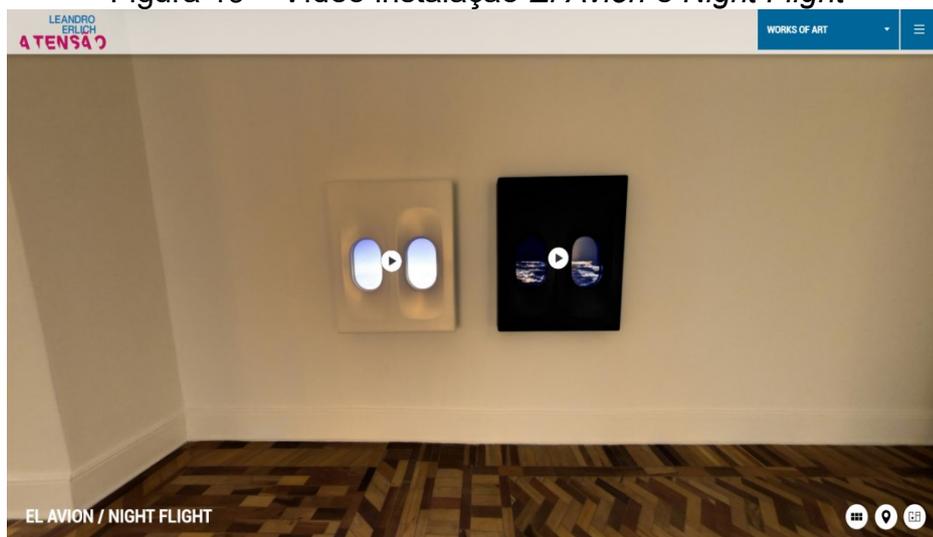
Figura 18 – Escultura *Blind Window*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

A passagem para a próxima sala é fluida, basta alguns passos para o visitante se deparar com as obras *El Avión* e *Night Flight* com legenda disponível logo na entrada, do lado direito. As paredes também são brancas e, enquanto que a legenda é iluminada, as obras permanecem na parte mais escura, do lado esquerdo; para ampliá-la, basta clicar no ícone de informação (i). Trata-se de duas vídeo esculturas que imitam janelas de avião, inclusive com o som que ouvimos quando estamos dentro de um. Um voo é de dia, mostrando o céu azul e as nuvens e as duas janelas são brancas, em formato ovalado; e o outro voo é à noite, mostrando as luzes da cidade em janelas pretas também em formato ovalado.

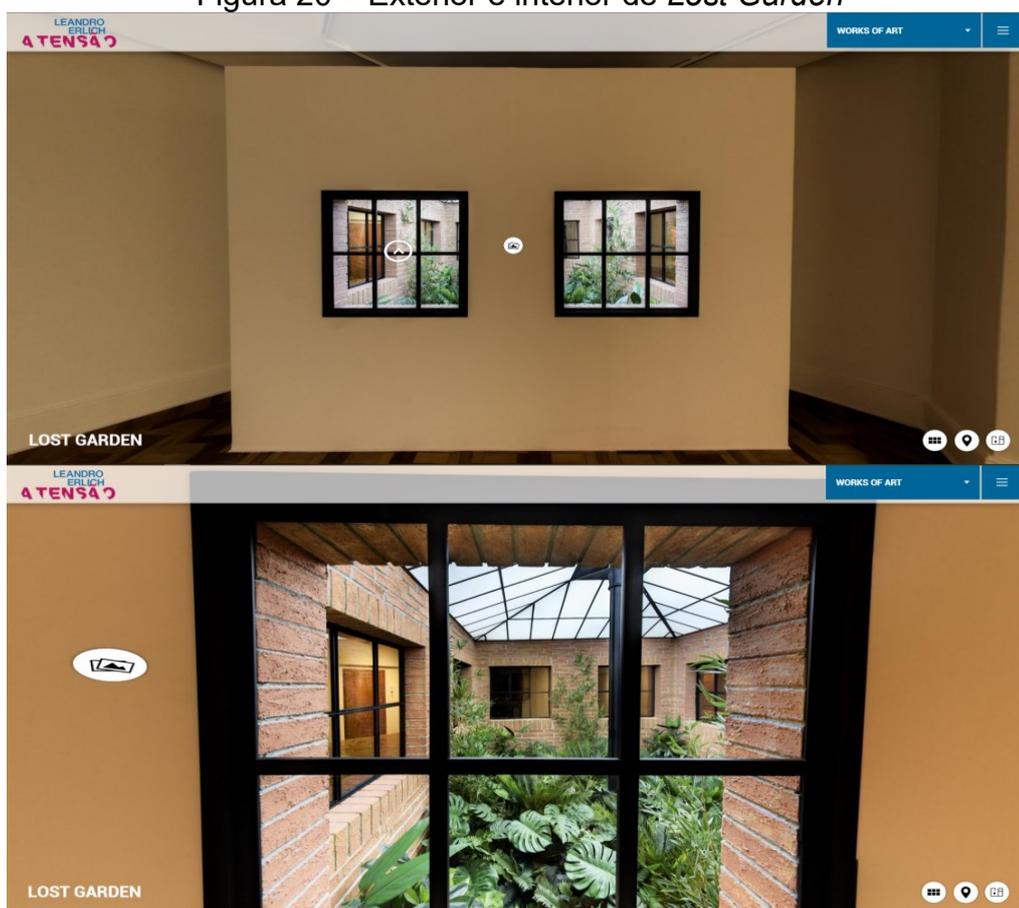
Nessas obras, os públicos podem tirar fotos em frente da janela, simulando que estão em um voo. Virtualmente, há a opção de clicar no botão de *play* para assistir os vídeos dos voos.

Figura 19 – Vídeo instalação *El Avión e Night Flight*

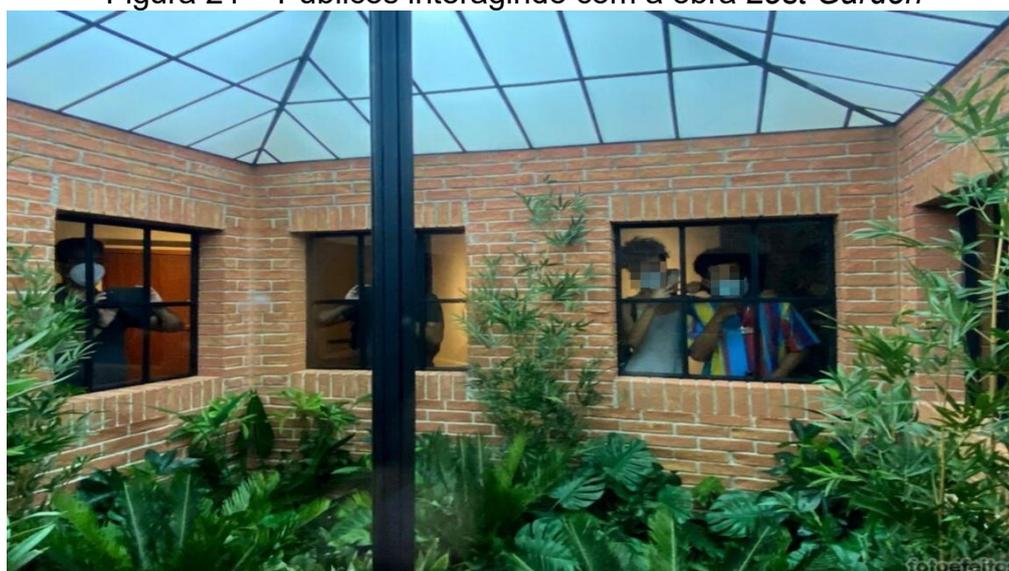
Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Logo adiante, do lado direito, temos a próxima instalação: *Lost Garden*. A legenda contendo informações da obra está localizada logo após a porta que a separa da legenda da obra anterior, *El Avión / Night Flight*, na parede do lado direito, e também está com iluminação diretamente nela. Para ampliá-la, basta clicar no ícone de informação (i).

As paredes são brancas, com janelas com guarnições pretas na parte frontal e a única iluminação perceptível é a que vem de dentro da obra. Seu interior é formado por tijolos laranjas e o teto é de material fosco iluminado, dando um ar de claraboia. Ao olhar para dentro da estrutura, o visitante encontra duas coisas: um vasto jardim de inverno com plantas artificiais e seu próprio reflexo em outra janela. Aliás, há várias outras janelas, dando a impressão que a instalação é grande, mas quando olhada de fora, ela parece pequena aos olhos. Na exposição virtual, os públicos têm a opção de clicar na seta para se aproximar do jardim, como também clicar no ícone em branco de uma imagem com uma montanha na cor preta para visualizar uma foto dos públicos interagindo com a obra.

Figura 20 – Exterior e interior de *Lost Garden*

Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Figura 21 – Públicos interagindo com a obra *Lost Garden*

Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Há alguns metros de *Lost Garden*, há um bloco branco e robusto com uma porta marrom daquelas comuns em apartamentos, contendo olho mágico e aquelas

fechaduras de segurança com corrente. Há um interfone branco logo ao lado dessa porta. Trata-se da obra *Neighbours*.

Ao clicar no ícone em branco de uma imagem com uma montanha na cor preta, aparecem duas imagens: a primeira é de um corredor com paredes brancas e piso cinza. Localizada no final dele está uma outra porta num tom amadeirado mais claro e nas paredes laterais, um extintor de incêndio do lado esquerdo e dois elevadores do lado direito. Já a segunda mostra um homem olhando pelo olho mágico e um outro observando a ação. O que é visto através do olho mágico é a cena do corredor descrita acima.

Ao dar a volta pela obra, vemos que há uma segunda porta, idêntica à primeira, com o mesmo interfone branco, olho mágico e fechadura de segurança com corrente. Ao clicar no ícone de foto simbolizado por uma montanha na cor preta, tem a opção de ver o que está por trás da porta, por assim dizer, e, os públicos interagindo com a obra. A legenda da obra está na parede lateral do lado direito, e é possível ampliá-la clicando no ícone de informação (i).

Figura 22 – Instalação *Neighbors*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Figura 23 – Visão através do olho mágico



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

A poucos passos, em uma parede branca e com pouca iluminação, encontra-se a próxima obra chamada *The View*. Trata-se de uma persiana branca acoplada na parede, na qual a pessoa pode abri-la para olhar entre as frestas. Para visualizar o que acontece por detrás da persiana é preciso clicar no botão de *play* situado no lado direito da obra, que mostra quatro cenas: um casal em sua casa, dois colegas de trabalho em um escritório, um homem pintando a parede e a última, uma confraternização entre amigos. O segundo ícone trata-se de uma imagem com uma montanha na cor preta, no qual ao clicar tem a imagem de um homem inclinado observando entre as frestas da persiana. Ao contrário da obra que está na parte mais escura, a legenda dela se encontra com luz direta, na parede do lado direito, e é possível ampliá-la clicando no ícone de informação (i) para melhor leitura.

Figura 24 – Públicos interagindo com a obra *The View*

Fonte: Tour virtual 360° (2022).

A transição para a próxima sala se dá através de uma porta de madeira seguida de um corredor. Ao final deste há um totem azul indicando que a exposição continua após outra porta de madeira, do lado esquerdo.

Ao entrar na sala, os públicos se deparam com a escultura *Silver Boat*. Em destaque, e bem iluminado, trata-se de um veleiro prateado suspenso por um cabo da mesma cor cuja imagem está refletida. Em sua vela, vemos o reflexo do corredor e da sala de exposição. Ao clicar no ícone de *play* do lado direito da obra, podemos visualizá-la em movimento. Já ao clicar no ícone de imagem com uma montanha na cor preta, temos uma foto da obra por inteiro e, ao clicar no ícone de informação (i) podemos ampliar a legenda da obra que, aliás, está com a luz direcionada sobre ela.

Figura 25 – Escultura *Silver Boat*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

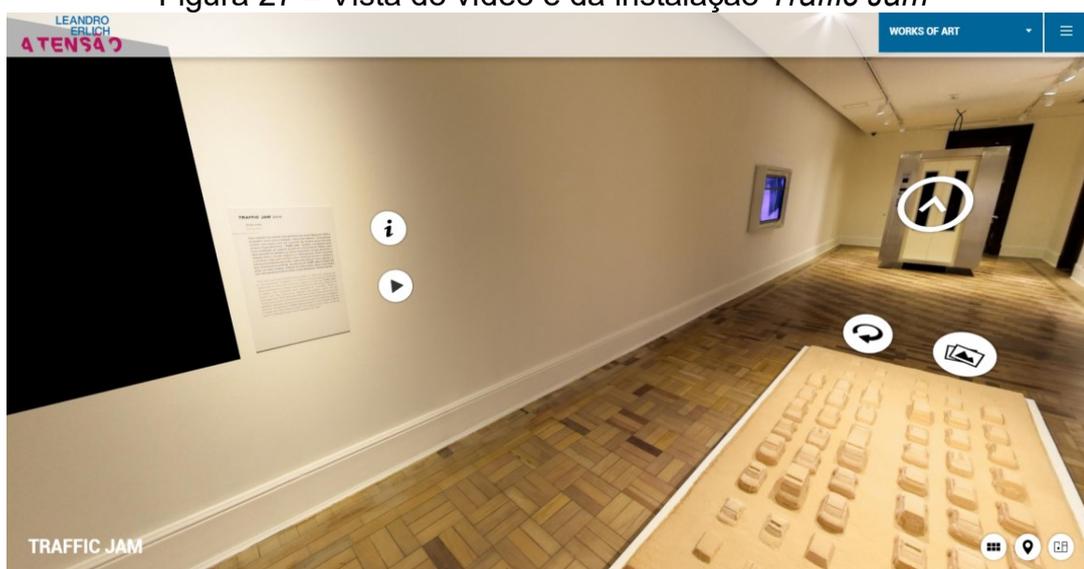
Figura 26 – *Silver Boat* refletida



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Dirigindo-se em direção à parede da direita, há o início automático de um pequeno vídeo projetado nesta, com o título “*Order of Importance*” que mostra a obra *Traffic Jam in loco*²⁵. Do lado direito do vídeo, há o ícone de *play* para assisti-lo de forma ampliada e o ícone de informação (i) para ampliar a legenda, a qual está bem iluminada. Ao virar-se para frente, encontramos a obra *Traffic Jam* em versão reduzida, mas tomando um grande destaque na sala. A base da instalação é branca e ela é feita, aparentemente, de areia. Logo acima da obra, temos dois ícones: um com uma seta fazendo movimento de rotação, cujo objetivo é poder ver não só a obra mais de perto, mas o que está ao seu redor e como ela se encaixa nesse meio; e o segundo ícone que é o de imagem com uma montanha na cor preta que nos mostra um *close-up*²⁶ da obra.

Figura 27 – Vista do vídeo e da instalação *Traffic Jam*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

²⁵ Em seu local de origem.

²⁶ É quando há um enquadramento mais próximo do objeto a ser fotografado/filmado, mostrando apenas parte dele.

Figura 28 – *Close-up* da instalação *Traffic Jam*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Logo à frente, temos a obra *Global Express*, a qual não recebe iluminação direta. Trata-se de uma guarnição branca que abriga uma janela de vagão de trem, de guarnição metálica. Nessa janela passa-se um vídeo mostrando cenários urbanos. Ao lado da janela, há o ícone de *play* que mostra a obra em maior proporção, com o vídeo em execução. Tanto a legenda dessa obra quanto a da próxima encontram-se na parede da direita e estão com iluminação direta. Para ampliá-las, basta clicar no ícone de informação (i).

Figura 29 – Vídeo instalação *Global Express*



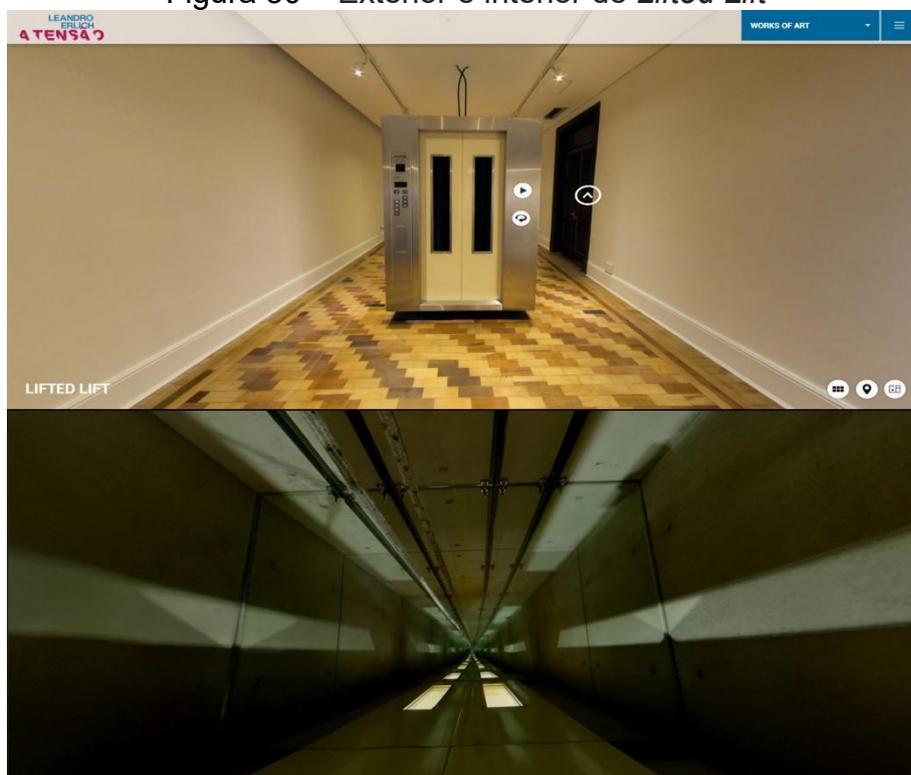
Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Localizada logo à frente, destacada por seu tamanho e pela iluminação, está a obra *Lifted Lift*. Trata-se de uma cabina de elevador com guarnição em aço inoxidável contendo os botões dos andares e portas bege com vidros estreitos e

retangulares também com guarnições de aço inoxidável. Do lado direito da guarnição, há dois ícones: o primeiro é de *play* e mostra um vídeo com os públicos interagindo com a obra, olhando para dentro do elevador. E o segundo que é uma seta de rotação, cujo objetivo é mostrar a obra por dentro, possibilitando a rotação da imagem.

Circundando a instalação, é possível ver que atrás dela há um espelho e uma barra de apoio para as mãos, esta última que também aparece do lado esquerdo da obra, o que leva a crer que há também um espelho ali.

Figura 30 – Exterior e interior de *Lifted Lift*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

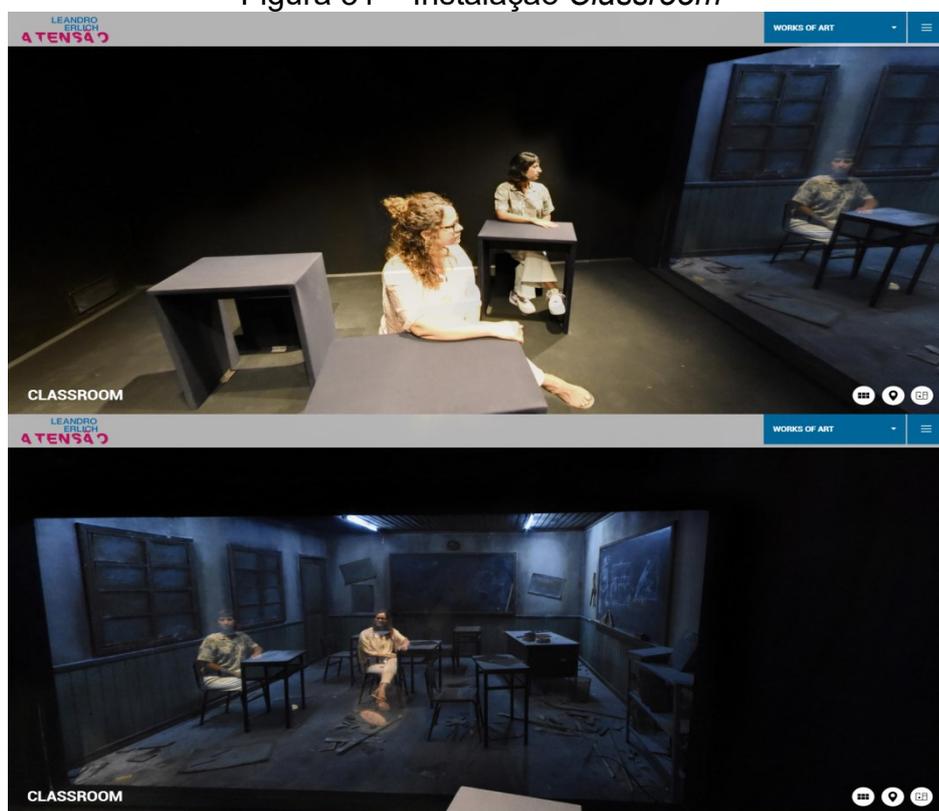
A transição para a próxima instalação se dá através de um corredor e, ao final deste, há uma porta do lado esquerdo e a legenda da obra encontra-se na parede do lado direito, iluminada por luz direta, tendo a opção de ampliá-la para leitura através do ícone de informação (i). Ao atravessar a porta, há um corredor com paredes pintadas de preto que dá acesso a uma sala também com paredes pretas, trata-se da obra *Classroom*.

A cena é formada por uma iluminação difusa e por uma mesa no início da sala e, atrás desta, há um ícone de *play* que mostra um vídeo dos públicos

interagindo com a obra. Há cinco pequenos bancos de madeira acompanhados de cinco mesas do mesmo material, de cor que se aproxima de um cinza fosco, espalhados pela sala. Duas mulheres – que desaparecem após um período observando a instalação – sentadas nos bancos veem seu reflexo fantasmagórico em uma sala de aula abandonada de duas janelas que não dão para lugar algum, mesas e cadeiras espalhadas, incluindo a mesa do professor no início da mesma, dois quadros negros com algo rabiscado e pedaços de madeira jogados no chão.

Ainda nesta sala, há papéis colados na parede, um relógio acima do quadro negro na parede da esquerda, um cesto de lixo embaixo da mesa do professor e uma estante com livros ao lado do quadro negro da parede da direita.

Figura 31 – Instalação *Classroom*

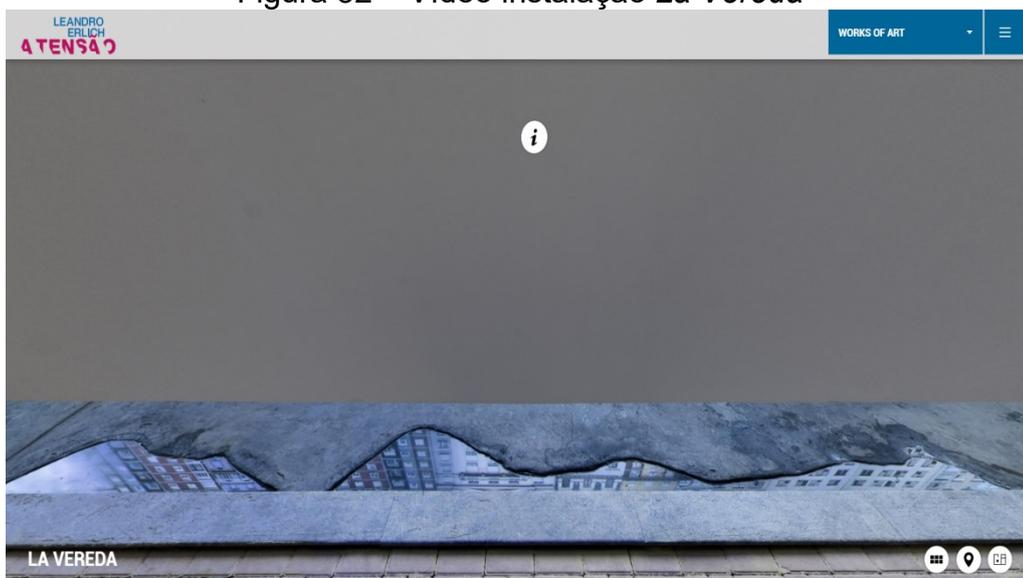


Fonte: Tour virtual 360° (2022).

A transição para a próxima instalação é curta, a alguns passos à frente um bloco azul no chão indica que a exposição continua ali naquela porta. A legenda da próxima obra está localizada na parede da direita, porém, não é possível clicá-la nesse momento, aparentemente pela posição da mesma no tour. Ao atravessar um curto corredor de paredes brancas, a próxima obra apresenta-se: *La Vereda*. Trata-

se de uma obra mais próxima do chão de altura reduzida, mas de largura que toma conta de quase toda a parede. Nesta, é possível visualizar o que seria uma calçada irregular com prédios espelhados nela. A legenda encontra-se acima da obra, podendo ser acessada ao clicar no ícone de informação (i).

Figura 32 – Vídeo instalação *La Vereda*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

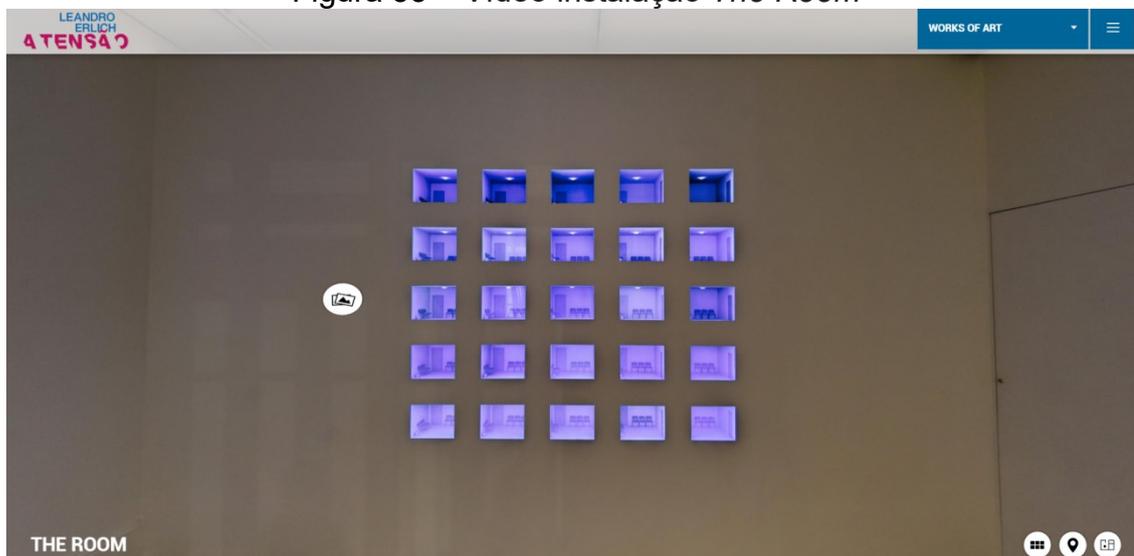
A transição para a próxima instalação se dá virando à esquerda onde se encontra um dos totens azuis da exposição indicando que ela continua ali. Seguindo em linha reta, não tão distante do totem, há uma porta também do lado esquerdo que ao atravessá-la, descobrimos a próxima obra: *The Room*. As paredes são brancas e a sala tem apenas três focos de luz: a luz que incide sobre a legenda da obra, localizada na parede da esquerda; outra que incide sobre a ficha técnica da exposição, na parede da direita; e a última que é a luz azulada da obra em si. Tanto a ficha técnica quanto a legenda da obra podem ser ampliadas para melhor leitura clicando no ícone de informação (i).

A respeito da obra, trata-se de 25 pequenos quadrados com luz azul interna dispostos em 5 fileiras, aparentemente todos contendo quatro cadeiras: uma antes da porta da pequena sala e as demais após a mesma. Como em uma apresentação de *slides*²⁷, as cadeiras vão aos poucos aparecendo à medida em que o número de quadrados vai “passando”. De longe, parece que os 5 primeiros quadrados possuem

²⁷ Termo do inglês dado para quando imagens são apresentadas em sequência.

um azul mais escuro, e esse azul vai esmaecendo a cada novo quadrado. Ao lado esquerdo da obra, há um ícone de imagem representado por uma montanha na cor preta que mostra uma foto da obra.

Figura 33 – Vídeo instalação *The Room*



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

A transição para a próxima instalação acontece ao sair pelo lado direito da sala. A alguns passos há outra entrada que apresenta um letreiro branco de cinema com fonte preta escrito “Próximamente / Coming Soon! | Leandro Erlich” iluminado por várias lâmpadas amarelas: trata-se da obra *Próximamente*. A legenda da obra encontra-se logo na entrada, na parede do lado esquerdo e para ampliá-la basta clicar no ícone de informação (i).

Nesta instalação, as paredes são pintadas de vermelho escuro e o chão é acarpetado de cor semelhante. A iluminação é presente em todo o ambiente, embora seja difusa. Os 14 pôsteres em cartaz recebem iluminação direta e estão dispostos nas paredes de ambos os lados, sendo possível clicar neles duas vezes: uma para ampliar a pintura e outra para visualizar um detalhe desta.

Ao final da sala há duas hastes de isolamento com cordas vermelhas, tipicamente encontradas em cinemas e, atrás delas, há uma porta de madeira de duas folhas que está aberta, revelando uma cortina vermelha. Do lado direito da porta, um objeto dourado semelhante a um coletor de bitucas de cigarro. A iluminação incide diretamente sobre a porta, destacando-a.

Figura 34 – Instalação Proximamente



Fonte: Tour virtual 360° (2022).

A transição para a próxima, e última, instalação atravessa o início da exposição virtual, que, ao clicar no lance de escadas direciona para o pátio do CCBB, desembocando na obra *Swimming Pool*. O ambiente é bem iluminado devido à claraboia presente no teto e o espaço é amplo. Cercada por grades pretas, localizada no meio de uma estrutura de madeira que lembra pallet, encontra-se uma piscina com uma escada de aço na lateral. Sua cuba é azul e debaixo do reflexo espelhado encontram-se duas pessoas: uma em pé e outra sentada. A legenda da obra está localizada na parede do lado direito, e para ampliá-la é preciso clicar no ícone de informação (i). Há também um ícone de imagem representado por uma montanha na cor preta que mostra uma imagem dos públicos em fila para visitar a obra.

Figura 35 – Instalação *Swimming Pool*

Fonte: Tour virtual 360° (2022).

Portanto, por meio deste *tour* pela exposição de Erlich, percebemos, mesmo que uma amostra, a grandiosidade do trabalho do artista, não só pela dimensão das obras, como também pela polissemia de significados que elas transmitem.

4 UM RESUMO DOS ELEMENTOS BLOCKBUSTERS E ANÁLISE SOBRE AS CORES, CENÁRIOS E ENCENAÇÃO EM A TENSÃO

Neste capítulo fazemos um recorte da seção 2.1.3 *A tendência instagramável aplicada aos museus e na exposição A tensão*, trazendo um breve resumo dos elementos *blockbusters*: **grande número de públicos**, **cobertura midiática**, **alto custo** e **curta duração** que definem o termo *blockbuster*. Por conseguinte, aborda-se a teoria das cores juntamente com a psicologia das mesmas a fim de analisar os elementos instagramáveis na exposição, como as **cores** e os **cenários**, relacionando-os entre si. Em conjunto com os cenários, retomamos pontualmente o conceito de caixa preta referenciado por Del Castillo (2008) e Gonçalves (2001); e, por fim, a **encenação** presente na mostra.

Como vimos anteriormente, as exposições *blockbusters* estão presentes nos museus e podem servir para a democratização do acesso à arte. E, quando falamos de exposições *blockbusters*, estamos nos referindo ao potencial de comunicação para grandes públicos, que no caso de "A Tensão", formaram longas filas, para apreciar a obra principal da exposição, a *Swimming Pool*. "A Tensão" registrou 3.456 visitantes somente em sua primeira semana, com ingressos esgotados todos os dias (GANDRA, 2021). Apenas em uma das unidades em que ocorreu a mostra, mais precisamente no CCBB-SP, a exposição alcançou a marca de 200 mil visitantes (FOLHA, 2021), mesmo em um período pandêmico, o qual pedia isolamento social.

Figura 36 – Fila para visitação de "A Tensão".



Fonte: Folha de São Paulo (2022).

Outro elemento que configura uma exposição *blockbuster* é a cobertura midiática. Em “A Tensão”, podemos perceber que ela teve bastante visibilidade nesse sentido, aparecendo em sites renomados como o *G1*, a *Vogue* e a *Folha de São Paulo*, meios de comunicação de grande impacto. Além disso, apareceu também em sites de agendas culturais como indicação de programa tanto para adultos quanto para crianças. Ou seja, as informações e artigos sobre a exposição “A Tensão” são acessíveis a grande parte dos públicos, bastando uma pesquisa rápida no *Google*.

Quanto ao alto custo, não é novidade que o patrocínio de bancos em exposições ocorre desde a década de 1990 e que, alto investimento de empresas em exposições *blockbusters* é justificável, visto que muitas não são produzidas pela equipe do museu (SANTOS, 2002), como no caso de “A Tensão”.

O alto custo aparece nos trâmites que envolvem as obras, como o transporte, visto que as obras são de outras instituições, e muitas vezes de outros países, e precisam chegar em perfeito estado de seu país de origem ao Brasil.

Por fim, temos a curta duração da exposição, que ficou cerca de 2,5 meses em cartaz em cada CCBB, encaixando-se como exposição temporária, cujo período é de 2 a 5 meses (MIORIM, 2019). O fato de a exposição ter passado por três estados afirma seu caráter itinerante, algo que é característico de exposições *blockbuster*.

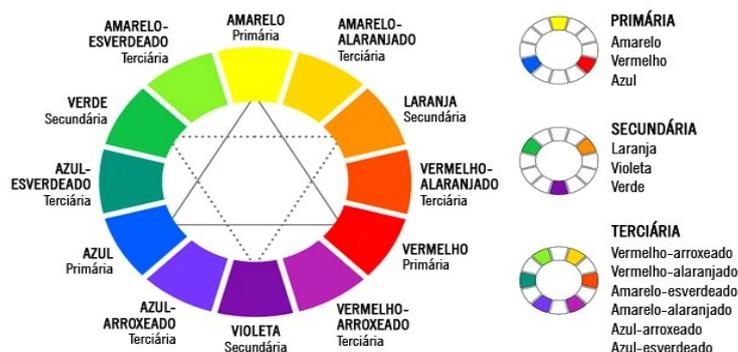
4.1 AS CORES, OS CENÁRIOS E A ENCENAÇÃO

A cor está em todos os lugares. Em ambientes internos e externos. Está atrelada à luz, por meio dos processos de refração e reflexão difusa desta. Esses raios de luz são recebidos pelos olhos e se convertem em impulsos elétricos, fazendo o cérebro perceber determinada cor (ZYLBERGLEJD, 2017).

Quando vemos a cor de um objeto, na verdade estamos vendo a cor que ele não consegue absorver, então o mesmo reflete essa cor (Ibid., 2017). É por conta disso que conseguimos “diferenciar os objetos do espaço com maior precisão” (XAVIER NUNES, 2012, p. 64). As cores se dividem em primárias (vermelho, amarelo e azul) as quais não é possível obter de nenhuma outra mistura de cores. Porém, todas as outras podem ser extraídas dessas três cores (HELLER, 2013). Em

secundárias (verde, laranja e violeta), que são derivadas da mistura de duas cores primárias, considerada a “cor mista pura”²⁸. E as cores terciárias, originadas da mistura das três cores primárias, que são consideradas “cor mista impura”²⁹.

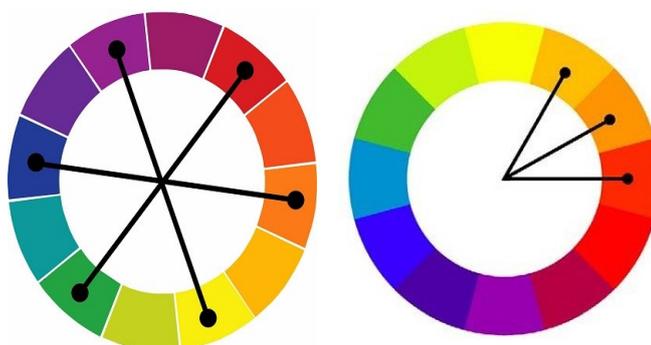
Figura 37 – Classificação das cores



Fonte: Laura Aidar: Toda Matéria, s.d.

É importante dizer que também existem as cores complementares que são as que mais contrastam entre si. No círculo cromático, observamos que do lado oposto das cores primárias (azul, vermelho e amarelo) há as cores secundárias (laranja, verde e violeta) que vão resultar nas cores complementares. Sendo assim, as cores complementares são: azul-laranja, vermelho-verde e amarelo-violeta. Ao misturá-las entre si, elas resultam em um marrom acinzentado. Já as cores análogas são as que se encontram uma ao lado da outra.

Figura 38 – Cores complementares e cores análogas



Fonte: Significados, s.d.

²⁸ Ibid., 2018.

²⁹ Ibid., 2018.

No que tange à influência das cores, elas são capazes de nortear as escolhas, as emoções e as atitudes das pessoas, trazendo sensações diversas como tristeza, alegria, raiva, calor, frio, entre outros. Ou seja, impactam em fatores físicos e psicológicos. Além disso, cada cor transmite diversas mensagens e, saber o que cada uma passa é importante para atingir o objetivo proposto, ainda mais no contexto artístico.

Ao falarmos das cores na exposição “A Tensão”, percebemos uma predominância de tons sóbrios, os quais estão presentes na tendência instagramável como: o preto, o branco e o azul (ALVES, 2021, p. 33). Adicionalmente, na mostra há a continuidade desses tons mais sóbrios como marrom, verde, prata, cinza e vermelho-escuro. Saindo desse espectro sóbrio, aparece o amarelo.

As obras de Erlich trazem ao museu cenários e objetos cotidianos, subvertendo-os a fim de contradizer seu sentido original. É a ilusão aplicada a aquilo que já conhecemos, causando estranheza no que era para ser comum. A seguir, vemos a confluência entre cores e cenários e a encenação nas obras de “A Tensão”, de acordo com a ordem hierárquica do tour virtual.

Em *Hair Salon*, Erlich cria uma ilusão de ótica em que a pessoa refletida não é a mesma que está se olhando e sim outra pessoa. É interessante essa ideia porque ele brinca com algo que geralmente acontece em salões: a pessoa chega de um jeito e pode sair de outro, como no caso de transformações radicais no visual.

Além do mais, o fundo branco com elementos neutros remete à sofisticação, portanto, por que não considerar a instalação *Hair Salon* como um salão de beleza sofisticado? Afinal, se formos pensar em seus materiais e o efeito que ela tem sobre os visitantes que se deparam com o reflexo de outra pessoa no espelho, podemos classificá-la como sofisticada tanto às cores já mencionadas (branco e cores neutras) quanto à sua complexidade.

Figura 39 – *Hair Salon*

Fonte: Luciana Britto Galeria (2021).

Em *Clouds* temos uma atmosfera mais dramática, na qual as luzes incidem diretamente na obra, destacando-a. A nuvem, algo efêmero, está presa em uma vitrina, como se o artista quisesse obter o controle sobre a natureza.

Algo parecido aparece no trabalho do artista holandês Berndnaut Smilde que cria nuvens em ambientes fechados, com a exceção de que a fotografia deve ser tirada rapidamente, antes que a nuvem se dissipe. Em *Clouds*, a nuvem está lá, estática, podendo ser fotografada a qualquer momento, sem correr o risco de desaparecer. Por fim, o branco que usualmente remete a paz, nessa obra vemos essa lógica subvertida, causando tensão.

Figura 40 – Detalhe de *Clouds*

Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução: Michael Atallah, 2021].

Imagina se a vista da janela de uma pessoa fosse para um muro de tijolos marrons? É o que acontece na obra *Blind Window*, a qual o fato de estar centralizada e sozinha em uma sala com luz direta e fundo escuro, reforça ainda mais essa sensação de isolamento. Ainda mais levando em conta que o marrom não é uma das cores mais preferidas das pessoas, sendo considerada feia e desagradável (HELLER, 2013), ou seja, podemos dizer que essa obra pode trazer sensações angustiantes em quem a observa, pois em tradução livre, *blind window* seria janela cega, ou seja, algo que não se vê. Afinal, o que há por trás da janela?

Figura 41 – *Blind Window*



Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução: Michael Atallah, 2021].

Em *El Avión / Night Flight* é apresentada a passagem do tempo. Na primeira o suporte das janelas é branco e nestas janelas está de dia e há nuvens e um céu azul e límpido. Já em *Night Flight*, o suporte da obra é preto e nas janelas temos imagens de um voo noturno, mostrando de cima as luzes da cidade.

Em um voo longo que dura o dia inteiro, experienciamos as obras *El avión / Night Flight*, pois podemos entrar em um avião enquanto ainda é dia, tendo a visão das nuvens e do céu azul e chegarmos à noite, avistando do alto, nosso destino iluminado por pequenos pontos de luz. Outro ponto que reforça a dualidade de dia e noite da obra é que, na simbologia das cores, um dos significados do branco é a luz, o dia; já no caso do preto, seu significado remete às trevas, à noite (HELLER, 2013).

Figura 42 – *El Avión / Night Flight*

Fonte: Artsy (2021).

Em *Lost Garden* temos a volta do marrom, mas ao contrário de *Blind Window* que traz uma sensação de desconforto, aqui podemos relacionar esta cor ao aconchego de um jardim de inverno. As janelas trazem o reflexo do visitante duplicado que nos confunde sobre sua real posição. Erlich traz ao espaço museológico um ambiente familiar, no sentido de ser algo do interior de uma casa, na qual os visitantes observam pela janela as plantas do jardim do artista. Sendo assim, podemos inferir que o nome da obra não é por acaso, visto que a mesma está “perdida” dentro de um museu.

Figura 43 – *Lost Garden*

Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução: Michael Atallah, 2021].

Neighbors aguça uma curiosidade no mínimo intrigante. Quando pensamos em olhar através do olho mágico, geralmente há a intenção de ver o rosto de alguém. Porém, em *Neighbors*, ao olharmos pelo pequeno olho de vidro, não é uma pessoa que vemos, mas sim um corredor vazio. É interessante que, o fato de ter um interfone ao lado da porta, excluiria a necessidade de olhar pelo olho mágico.

Podemos retomar o marrom enquanto sinônimo de aconchego em *Neighbors* por se tratar de um ambiente interno que remete ao lar para quem vive em apartamentos.

A obra também traz uma espécie de intertextualidade com *Lifted Lift*, que aparece mais à frente na exposição, devido a existência de dois elevadores no corredor supracitado, ao passo que o objeto principal de *Lifted Lift* também é um elevador.

Figura 44 – *Neighbors*

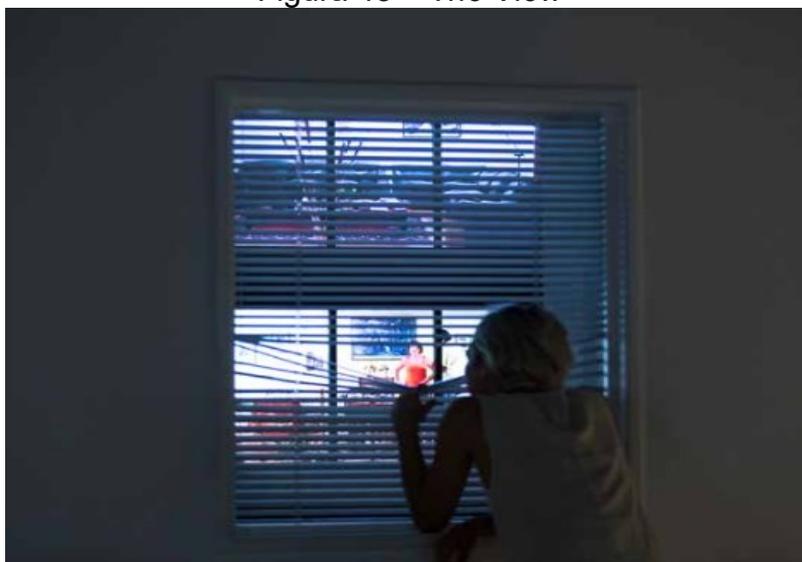


Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução:Diego Rocha, 2021].

Em *The View*, temos a manifestação do eu *voyeur* que observa pessoas estranhas em seus afazeres por detrás da persiana. Quem observa pela persiana pode ser qualquer pessoa, com qualquer intenção que seja. E há algo proibido em observar quem não se conhece. Mas, por mais proibido que seja, as pessoas não resistem e olham. Assim o fazem porque a curiosidade é mais forte, ou seja, o desejo em saber vence. O fato de tanto a parede quanto a persiana serem brancas remete a algo esterilizado e vazio, contrastando com a temática da obra.

Por fim, podemos considerar *The View* como a "janela indiscreta" de Erlich, pois nessa obra o visitante faz a mesma coisa que o protagonista de Hitchcock: observa seus vizinhos realizando tarefas triviais.

Figura 45 – *The View*



Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Diego Rocha, 2021].

Em *Silver Boat*, o artista recria o reflexo de um barco, como se ele estivesse espelhado na água, que na verdade não está ali. O barco está suspenso e não há nenhum indício de água. Porém, a obra se encontra muito próxima à *Traffic Jam*, que em seu tamanho real é feita em uma praia, chegando a refleti-la. Essa proximidade faz com que *Silver Boat* e *Traffic Jam* pertençam ao mesmo universo: a praia e o mar. A prata é considerada uma cor leve, pois pesa menos que o ouro (HELLER, 2013). Podemos remeter essa leveza ao barco suspenso e ao seu reflexo prateado.

Figura 46 – *Silver Boat*

Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/DiegoRocha, 2021].

Na instalação em tamanho real, em Miami, os carros de areia formam um grande congestionamento ao passo que os pedestres – que na verdade são os banhistas –, aproveitam o seu dia na praia. Em "A Tensão", estes primeiros são os visitantes da mostra que, assim como os banhistas, não são afetados pelo tráfego intenso de carros.

A obra traz como cor o amarelo, o qual simboliza o sol, a recreação e o otimismo, primeira coisa que vem à cabeça quando se pensa em praia. Essa recreação faz ainda mais sentido se considerarmos que o "tráfego" de Traffic Jam é pacífico, para fruição.

Por fim, a contradição: o trabalho para fazer obra e o seu material efêmero. A areia se desmancha, e é levada pelo vento e pela água do mar. Essa matéria prima questiona o esforço que nossa sociedade ocidentalizada faz a fim de salvaguardar por tanto tempo a matéria. *Traffic Jam* nos mostra que nem tudo é para durar para sempre, pois as coisas, os objetos, eles são finitos, assim como todos nós.

Figura 47 – *Traffic Jam*

Fonte: Catálogo da exposição [Imagem: Reprodução/Michael Atallah, 2021].

Em *Global Express*, há uma sequência de três imagens nas quais o visitante olha para a janela de um trem em movimento, com foco somente nessa janela, já que o ambiente está escuro. O visitante é transportado para outros países sem nem mesmo sair do lugar - como um trem realmente faria. A imagem remete a uma cena cinematográfica, plausível de ser postada no Instagram. Embora originalmente a parede na qual a obra está exposta seja branca, com um simples ajuste no nível de exposição da foto, é possível escurecê-la. Algo comumente feito em fotos do Instagram. Inclusive, a cor preta é a preferida entre os jovens entre 14 e 25 anos (HELLER, 2013), coincidindo com a faixa etária de 71% dos usuários da rede social que está entre 14 e 24 anos³⁰.

Figura 48 – Visitante em frente à obra *Global Express*

Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Michael Atallah, 2021].

³⁰ EMBED SOCIAL. 29 Estatísticas Instagram Para Marketing em 2023. Disponível em: <https://embedsocial.com/pt/blog/instagram-statistics/#:~:text=Instagram%20%C3%A9%20principalmente%20utilizado%20por,os%2018%20e%2024%20anos>. Acesso em: 15 mai. 2023.

Os elevadores facilitam as nossas vidas quando temos que subir muitos andares. Embora sejam muito úteis, são capazes de causar pânico em determinadas pessoas devido ao seu ambiente claustrofóbico. Em *Lifted Lift*, Erlich trabalha com o sentimento primal de todo o ser humano: o medo. Pois ao olhar para o interior do elevador, não é a cabine que o visitante encontra, e sim seu poço infinito e vertiginoso. É exatamente nesse momento que o visitante enfrenta de forma segura – pois não está de fato em um elevador – o seu medo. Devido a todo esse contexto, não é de se espantar que a cor cinza presente em todos os elevadores esteja atrelada aos sentimentos sombrios.

Mais uma vez, assim como em *The Clouds* com a amostra de nuvem “presa”, vemos Erlich se utilizar do ambiente controlado para proporcionar experiências que dificilmente poderíamos ter fora das exposições, pois permite que fiquemos diante de um “pedaço de nuvem”, algo tão distante de nós e que olhemos para o poço de um elevador sem correr o risco de cair, desafiando totalmente a lógica.

Figura 49 – *Lifted Lift*



Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Michael Atallah, 2021].

Em *Classroom* temos a forte presença da caixa preta teatral vista pela ótica de Del Castillo (2008) e Gonçalves (2001). No primeiro caso, a autora afirma que o espaço expositivo está consonância com a obra, e transpõe a perspectiva do cubo branco na qual o espaço não interfere na obra³¹. Já a segunda traz a caixa preta enquanto um cenário criado com o propósito de contextualizar a obra exibida por meio das “cores, da luz teatral e da montagem de ambientes”.³²

³¹ Del Castillo apud LACERDA, op. cit.

³² Gonçalves, op. cit.

Em *Classroom* as paredes são pretas e a iluminação enfatiza o visitante que se acomoda nas várias carteiras – montagem de ambiente –, gerando dramaticidade à cena. Esse é o palco no qual as figuras fantasmagóricas tentam entender como seu reflexo se encontra na sala de aula caótica e abandonada.

Figura 50 – *Classroom*



Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Michael Atallah, 2021].

Em *The Room* Erlich trabalha com salas claustrofóbicas, pequenos cubículos um ao lado do outro. O fato destas serem parcamente mobiliadas passa a impressão de rigidez e solidão. Como em um lugar onde a vigilância é de 24 horas, em vez de guardas, é o público quem vigia. A cor azul aqui denuncia a frieza das salas, arrematando a trama de desconforto que a obra traz.

Figura 51 – Detalhe de *The Room*

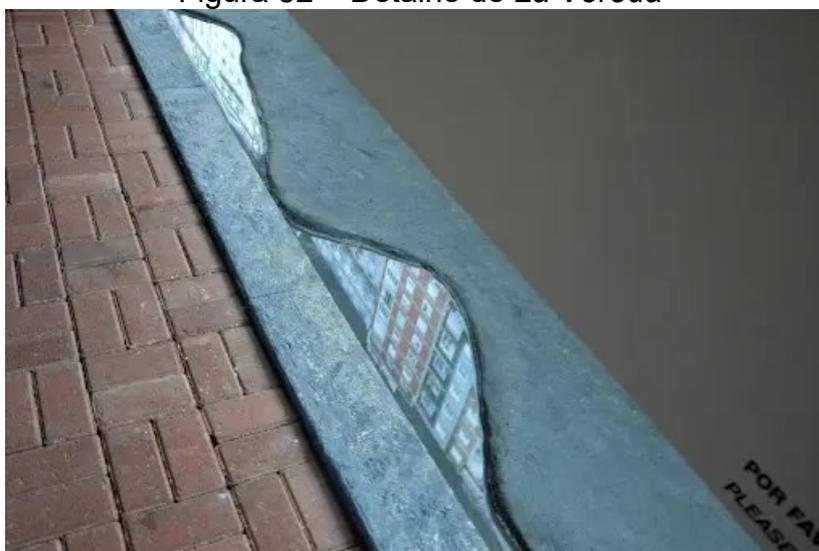


Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Diego Rocha, 2021].

Em *La Vereda*, temos o cinza do concreto, o cenário urbano dos prédios e a poça d'água. A imagem embaçada nas duas extremidades lembra uma névoa de um dia frio e úmido em que acabara de chover, formando a poça.

Essa é a obra mais próxima ao chão e seu formato imita uma calçada na qual os visitantes caminham, vendo o reflexo dos prédios. O tom azul passa muito bem a sensação de andar em uma cidade após uma chuva, remetendo a um momento de contemplação do espaço urbano.

Figura 52 – Detalhe de *La Vereda*



Fonte: Jornalismo Júnior. [Imagem: Reprodução/ J. Perossi, 2022].

Em *Proximamente e Proximamente 4*, temos a dramatização do espaço físico de um cinema, remetendo aos tempos em estes eram nas ruas e não em *shopping centers*. O Brasil já teve diversos cinemas de rua, mas nos dias atuais é algo raro, sobretudo nos moldes mais tradicionais.

Diferente da maioria das instalações da mostra, em que o branco predomina nas paredes, nesta obra elas são todas pintadas de vermelho, assim como o chão é acarpetado de mesma cor. Esse vermelho, na simbologia das cores, é atrativo e opulento. A opulência se faz muito presente nessa instalação justamente pelo seu ar retrô dos antigos cinemas de rua.

Complementando esse cenário, estão os pôsteres nas paredes que são obras de Erlich como se fossem filmes em cartaz e, se o artista é o diretor, os protagonistas são as pessoas que interagem com suas obras.

Figura 53 – Proximamente e Proximamente 4



Fonte figura 1: Blog da Kika Castro

Fonte figura 2: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Diego Rocha, 2021].

Em *Swimming Pool*, Erlich traz a possibilidade de estar debaixo d'água sem se afogar. Embora a obra tenha sido feita muito antes da pandemia do novo coronavírus, época em que a exposição ocorreu, ela descreveu muito bem a sensação que as pessoas passaram nesse período. O fato de ser um lugar claustrofóbico remete aos meses sem poder sair de casa.

A possibilidade de fazer poses embaixo d'água de forma tranquila nesse ambiente sufocante demonstra a tentativa das pessoas em ter uma vida “normal” em meio ao confinamento. A angústia da piscina que não refresca, o azul que não traz tranquilidade. *Swimming Pool* é um exemplo de como a nossa percepção pode ser ludibriada, onde a aparência e a realidade não coincidem.

Figura 54 – Detalhe de *Swimming Pool*

Fonte: Catálogo da exposição. [Imagem: Reprodução/Michael Atallah, 2021].

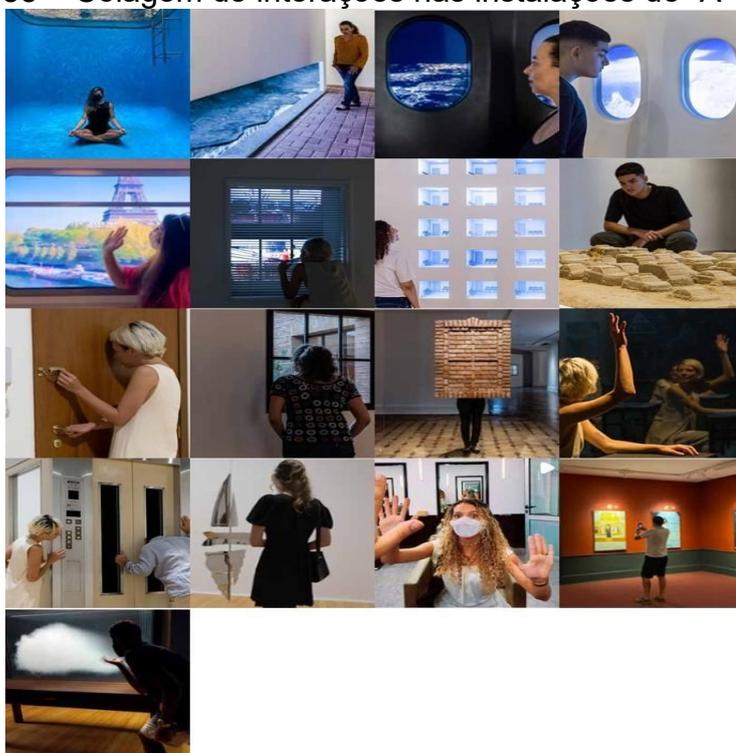
Como vimos anteriormente, a encenação neste trabalho é vista pelo seu sentido figurado, o qual serve “para iludir ou impressionar alguém; cena, fingimento” (op.cit.). Sobre isso, também vimos que as fotos postadas no Instagram não são espontâneas, pois visam capturar o momento, algo que dificilmente pode ser feito de forma natural (op.cit.).

Acontece que no retrato na rede social há um “processo de ficcionalização de si mesmo ou do outro” (VIDICA; ALVES, 2018, p. 163), ou seja, quem tira a foto está encenando e quem a vê acredita no que está ali, como aponta Soulages (2010):

Isto foi encenado: todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia - o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo. (SOULAGES, p. 75)

O autor também afirma que todo retrato é “teatralizante” (Ibid., p. 74). Podemos ver isso claramente em exposições *blockbusters* e instagramáveis como a de Leandro Erlich, pois o registro da interação com o objeto é ensaiado, posado, até mais de uma vez, para então chegar em uma foto que agrada o fotografado.

Figura 55 – Colagem de interações nas instalações de “A Tensão”



Fonte: Catálogo da exposição, 2021.

Portanto, a encenação nas fotos do Instagram reforça a ideia dessa rede social ser voltada para a ficcionalização da vida, na qual seus usuários escolhem a maneira como vão se apresentar e como querem que sejam vistos e reconhecidos, fazendo um recorte do que querem ou não mostrar. Afinal, é um espaço onde é possível editar e manipular suas fotos, dificultando a percepção entre o real e o irreal.

Ademais, percebemos como a junção dos elementos cores, cenários e encenação são importantes nas exposições *blockbusters*, pois são recursos que visam atrair o maior número de pessoas possível. A encenação, que é desempenhada pelos visitantes, tem papel fundamental para a promoção e a consequente visitação dessas exposições, pois está contida no retrato postado nas redes sociais, tornando-as atrações turísticas com forte aporte econômico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, vimos o histórico da expografia abarcando o contexto europeu e brasileiro, bem como o debate do termo exposição e seus correlatos no campo museal, como também a tendência instagramável e o conceito de *blockbuster*. Em segundo lugar, o trabalho do artista e a exposição “A Tensão”. Por último, a análise a partir dos desdobramentos dos elementos *blockbusters* - neste caso, a análise é feita de forma pontual – e dos elementos instagramáveis.

Esta pesquisa teve como objetivo central compreender se a exposição “A Tensão” se encaixa nos conceitos *blockbuster* e *instagramável*.

Esse objetivo foi desenvolvido, a partir de três capítulos. No primeiro foi feita pesquisa secundária, tendo como principal fonte o livro “Sobre o ofício do curador” e artigos do campo da expografia. Para o debate do termo expografia no campo museal, utilizou-se como referência o livro Conceitos-chave de Museologia e outras referências da teoria museológica. Para a tendência instagramável, foi utilizada notícia e dissertações sobre exposições. Por último, recorreremos aos artigos sobre exposições imersivas e a influência do Instagram nos museus para falar de tanto do conceito quanto de exposições *blockbusters*.

No segundo capítulo, para falar do artista e da exposição, utilizou-se como principal fonte o catálogo de “A Tensão”, adicionalmente usou-se também o site Sean Kelly Gallery. Já no último e terceiro capítulo, foram feitas duas análises: na primeira foi retomado o conceito de exposição *blockbuster* aplicado à exposição “A Tensão”, no qual fiz apontamentos em cada elemento do conceito utilizando notícias como fonte. Por conseguinte, usei a teoria das cores e a psicologia das mesmas usando como fonte o livro “A psicologia das cores”, a fim de relacionar os elementos instagramáveis como cores e cenários entre si. Para falar da encenação, recorri a um artigo que fala sobre a encenação em fotos do Instagram.

A Tensão pode ser considerada *blockbuster* por se encaixar dentro dos elementos descritos no conceito, tais como: grande número de públicos, cobertura midiática, alto custo e curta duração, os quais foram abordados neste trabalho.

Se encaixa como instagramável tanto por proporcionar uma experiência imersiva, com cenários nos quais as pessoas podem interagir e tirar fotos quanto pelo fator encenação que gera a ficcionalização de si.

Além do mais, é interessante como o trabalho de Erlich, que foi usado dentro do contexto instagramável, foi criado muito antes da rede social, nos fazendo pensar quantas obras que foram feitas décadas antes do Instagram podem ser consideradas instagramáveis hoje em dia. Inclusive, é uma reflexão a qual os museus devem estar atentos, pois estes podem criar discursos que ressignifiquem essas obras, trazendo-as para o contexto das redes sociais.

Por fim, é preciso mais estudos de caso sobre o fenômeno *blockbuster*, sobretudo instagramável nas exposições de arte, pois este último é um assunto novo, portanto, passível de ampliação no campo da Museologia.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

ALVES, Angélica Luísa Santos da Fonseca Castro. **O admirável mundo instagramável: A estetização do comportamento de consumidor no Instagram**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação) - Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/23769/1/master_angelica_castro_alves.pdf. Acesso em: 06 fev. 2023. 44p.

ARAÚJO, Marcelo. **O ano das exposições blockbusters no Brasil** In: SHIRAI Mariana. Valor Econômico. 2012. Acesso em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/04/12/o-ano-das-exposicoes-blockbusters-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 30 de jan. 2023.

BARBOSA, Cinara. A era da curadoria. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 2, n. 4, 2013. DOI: 10.26512/museologia.v2i4.16370. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16370>. Acesso em: 17 out. 2022.

BRUNO, Maria Cristina (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional** (Volume 1). São Paulo: Pinacoteca, Governo do Estado de São Paulo, 2010.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010. p. 15-29.

FORMULÁRIO DE VISITAÇÃO ANUAL. Instituto brasileiro de museus – Ibram. Brasília, p. 39. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/museus-publico/ResultadodoFVA2020.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

CURVO, Isabela Sousa; AMORIM, Laís Santos de. **As Exposições Blockbusters e o Consumo da Arte**. 2017. Disponível em: <https://doity.com.br/media/doity/submissoes/artigo6d72d01cc45d30f0e46dcb6d6a334f50d43962ab-arquivo.pdf>. Acesso em: 01 out. 2022.

CURY, Marília Xavier. **O exercício metodológico da Exposição Brasil 50 mil anos e outras considerações**. In: Encontro de profissionais de Museus. A comunicação em questão: exposição e educação, propostas e compromissos. São Paulo; Brasília: MAE, USP:STJ, 2003. p. 155-173.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

DANTAS, Marcello [curadoria/curatorship; tradução/text translation Gabriela Fellet.] **Leandro Erlich: A tensão.** – Rio de Janeiro: Arte A Produções, 2022. – Belo Horizonte, MG: Centro, Cultural Banco do Brasil, 2021.

DESVALLÉES, A; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DICIONÁRIO PRIBERAM. **Polaróide.** s/d. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/polaroide>. Acesso em: 06 mar. 2023.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX.** 2001. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 29-57.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão.** São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

KERESSELIDZE, Sandro. **Is Instagram killing our museum culture or reinventing it?** In: HIJAZI, Jennifer. Canvas Art. 2017. Disponível em: <https://www.pbs.org/newshour/arts/is-instagram-killing-our-museum-culture-or-reinventing-it>. Acesso em: 02 nov. 2022.

KELLY, SEAN. Leandro Erlich. s.d. Disponível em: <https://www.skny.com/artists/leandro-erlich>. Acesso em: 25 maio 2023.

LACERDA, Talitha Yruama Teixeira. **Do cubo branco à caixa preta: uma análise da evolução dos espaços expositivos de arte / Talitha Yruama Teixeira Lacerda.** - Natal, RN, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/36764/2/Do%20Cubo%20Branco%20%C3%A0%20Caixa%20Preta%20-%20TFG%20UFRN%20Talitha%20Lacerda%202019.pdf>. Acesso em: 27 set. 2022.

MAGALDI, Monique Batista. **A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia** (Tese). Brasília. 2017. 297p.

MAIRESSE, François. Comunicação, mediação e marketing. (2015). **Museologia & Interdisciplinaridade**, 4(7), 57–73. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16773/15055>. Acesso em: 05 jul. 2023.

MALTA, JAIRO. **Mostra no CCBB com piscina falsa chega à reta final com 200 mil pessoas em SP** In: Folha de São Paulo. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/mostra-a-tensao-que-tem-piscina-que-nao-molha-tem-longas-filas-dentro-e-fora.shtml>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARQUES, Mariana Santana. **Exposições de arte e Instagram: da contemplação íntima às selfies compartilhadas**. 2019. Dissertação (Mestrado em Novos Media e Práticas Web) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019. Disponível em:

https://run.unl.pt/bitstream/10362/86432/1/Exposi%c3%a7%c3%b5es%20de%20arte%20e%20Instagram__Mariana%20Marques.pdf. Acesso em: 10 out. 2022.

MICHAELIS. **Encenação**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/encena%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MIORIM, Marina A. **A produção do espetáculo: exposições blockbusters sob o olhar de Guy Debord e Raymond Williams** –CENTRO CULTURAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA UFRJ. XV ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador: [s.n.]. 2019. p. 11. Disponível em:

<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112001.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2023.

OIFUTURO. **Pesquisa Museus Brasileiros**: Pesquisa de Tendências: Narrativas para o futuro dos museus. 2019. Disponível em: <http://oifuturo.org.br/pesquisa-museus-2019>. Acesso em: 5 set. 2022.

OLHAR DIGITAL. **Instagram completa 12 anos**; relembre a história da rede social. 2022. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2022/10/06/internet-e-redes-sociais/instagram-completa-12-anos-relembre-a-historia-da-rede-social/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

POLO, Maria Violeta. **Destaques da expografia brasileira**. Pesquisa em Debate. [S. L.]: Universidade São Marcos, n. 1, 2004. Semestral.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte?. **Cadernos de Sociomuseologia**, 19(19), 2002. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SACCHETTIN, Priscila. (2021). **De volta à caverna de Platão: notas sobre exposições imersivas**. *ARS (São Paulo)*, 19(42), 691-739. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/185248>. Acesso em: 04 nov. 2022.

SCHWAB, Katharine. Art for Instagram's Sake. *The Atlantic*, 17 fev. 2016, n.p. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/02/instagram-art-wonder-rewick-rain-room/463173/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Editora SENAC, São Paulo, 2010.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. **Gestão de projetos de museus e exposições**. Belo Horizonte: C/Arte, FAPEMIG, 2013.

VIDICA, Ana Rita; ALVES, Rafael Delfino. **Fotopintura e filtros do instagram: modos de encenação do retrato fotográfico**. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 157-166.

XAVIER NUNES, Ana Camila Nobre. **Informação através da cor: a construção simbólica psicodinâmica das cores na concepção do produto**. Modapalavra e-periódico, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 63-72, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7776>. Acesso em: 08 maio 2023.

ZYLBERGLEJD, Raissa. **A influência das cores nas decisões dos consumidores**. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola Politécnica, 2017. Disponível em: <http://repositorio.poli.ufrj.br/monografias/monopoli10023496.pdf>. Acesso em: 08 maio 2023.