

REVISTA ARA Nº15. VOLUME 15. PRIMAVERA+VERÃO 2023  
GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP



# **Expografia para novos museus**

*Expografía para los nuevos museos*

*Exhibition Design and the new museums*

***Carmela Medero Rocha***

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, Brasil.*

*carmela\_rocha@usp.br*

## Resumo

Este artigo analisa a mudança de status dos museus na atualidade, olhando especialmente para projetos expográficos de exposições temporárias, atenta aos processos de massificação do público e popularização do formato exposição. Considera-se como base a análise de duas exposições ocorridas no ano de 2022 em Buenos Aires: *Tercer Ojo*, ocorrida no Museu de Arte Latinoamericano (Malba), e *Terra Incógnita*, no Centro Cultural Recoleta.

**Palavras-Chave:** Expografia. Exposições. Museus. Projeto de arquitetura. Museologia.

## Resumen

*En este artículo se examina el cambio de status de los museos en la actualidad, enfocando en proyectos de expografía de exposiciones temporales y considerando la masificación y popularización del formato exposición. Lo hace a través del análisis de dos exposiciones de 2022 en Buenos Aires: Tercer Ojo en el Museo de Arte Latinoamericano (Malba) y Terra Incógnita en el Centro Cultural Recoleta.*

**Palabras-Clave:** Expografía. Exposiciones. Museos. Proyecto arquitectónico. Museología.

## Abstract

*This article analyzes the contemporary status of museums, focusing on exhibition design projects for temporary exhibitions, considering the phenomena of audience massification and popularization of the exhibition format. It does so through the analysis of two exhibitions that took place in 2022 in Buenos Aires: Tercer Ojo, held at the Latin American Museum (Malba), and Terra Incógnita, at Recoleta Cultural Center.*

**Keywords:** Exhibition design. Exhibitions. Museums. Architectural design. Museology.

## INTRODUÇÃO

**E**ste artigo é um desdobramento da pesquisa de doutorado em desenvolvimento pela autora e propõe um estudo acerca de projetos de expografia<sup>1</sup> de exposições temporárias na contemporaneidade. Pretende-se investigar, sob a perspectiva do pensamento arquitetônico, as mudanças ocorridas na forma das exposições no século XXI. Para tal, serão analisadas duas exposições ocorridas em Buenos Aires no ano de 2022 – *Tercer ojo* - Colección Constantini no Museu de Arte Latinoamericano (Malba), e *Terra Incógnita*, ocorrida no Centro Cultural Recoleta (CCR) – a partir de ferramentas de análise projetual desenvolvidas pela autora. Tais ferramentas podem auxiliar tanto a quem atua na área de expografia, quanto na crítica de projetos expográficos.

No artigo, propõe-se uma aproximação entre os processos de concepção e avaliação de uma exposição sob a perspectiva do projeto expográfico e compreende a área da expografia dentro de sua interdisciplinaridade, em diálogo com os campos da

---

<sup>1</sup> O termo expografia refere-se ao espaço onde ocorre a exposição e envolve sua organização espacial e arranjo dos objetos expositivos, cores, materialidades e técnicas construtivas, iluminação, mobiliários e suportes expositivos, mídias audiovisuais e interativas, comunicação visual, narrativa espacial e percursos, em suma, todos elementos contextuais que fazem parte de uma exposição em seu conjunto.

museologia, das artes - da cena e visuais - e da arquitetura. Propõe-se um diálogo entre tais campos de modo a contribuir para o reconhecimento de seus limites e pontos de transbordo, cotejando em alguns momentos o conceito de atmosfera para integrá-los.

Entende-se também a área da expografia em sua interdisciplinaridade no que tange aos profissionais e especialistas que atuam na elaboração de uma exposição, assim como às suas diferentes inserções formais na atualidade - na fronteira das instalações artísticas e interações experienciais.

Nota-se que o debate teórico acerca das exposições e mudanças que vêm ocorrendo nos modos de expor está vinculado, principalmente, aos campos da museologia, curadoria e artes, sendo, portanto, importante pensar sobre elas também a partir do desenho do espaço, ou seja da arquitetura. Entende-se a exposição como lugar de construção da memória, de afirmação de valores e de disputa de narrativas; e a expografia como possível lugar de ressignificação e de experimentação de novas linguagens, criação de novos paradigmas espaço-visuais e democratização do discurso.

## A CULTURA DOS MUSEUS

Nos últimos quarenta anos, conforme afirma Otília Arantes (2012), os grandes museus assumiram um papel protagonista nos processos de *requalificação*<sup>2</sup> de áreas das cidades ou cidades inteiras como um dos ingredientes essenciais na disputa pelo capital global. A construção de grandes museus, com projetos espetaculares e assinados por grandes escritórios de arquitetura globais, repete-se como estratégia urbanística. A cultura, arquitetura incluída, assume um papel central para o desenvolvimento do capitalismo na atualidade.

No texto *Os novos museus*, publicado em 1991, onde analisa o declínio da ideia do museu moderno, Otília Arantes defende que o marco dessa lógica de construção de grandes equipamentos culturais para a renovação urbana é o

---

<sup>2</sup> No capítulo de introdução do livro *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*, a autora questiona os processos de transformação urbana sob essa lógica de renovação urbana, assim como os termos utilizados nos processos, defendendo que a ideia de renovação ou requalificação escamoteia, por trás dos processos, os interesses do capital privado, muitas vezes expulsando populações mais pobres e alterando dinâmicas pré-existentes dos lugares.

Beaubourg, em Paris, inaugurado em 1977. Além da importância do edifício como ícone arquitetônico para a *renovação* urbana, a autora o compreende como uma metáfora das políticas de animação cultural promovidas pelo Estado, quando de uma massificação do público frequentador. Tornado visitante-consumidor, o público passa a ter a cultura como mais um bem de consumo. Olhando principalmente para o contexto europeu e estadunidense, Otilia Arantes aponta para o fato de que o Estado deixa de investir no bem estar social, deixando de prover serviços essenciais para substituí-los por atividades “lúdico-sensoriais” como forma de cidadania (ARANTES, [1991] 2015, p.241).

A arquitetura do Beaubourg, como invólucro chamativo, torna-se o próprio conteúdo e, segundo Baudrillard, no texto *O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão*, de 1977, esvazia o seu interior de qualquer possibilidade de “troca simbólica e altamente ritualizada” inerente à fruição artística. Sua arquitetura é um “monumento de dissuasão cultural” (BAUDRILLARD, [1977], 1991, p.85). O autor questiona o que se haveria de pôr dentro desse invólucro espetacular, pergunta que se torna um contrassenso, conforme o autor, ao separar continente e conteúdo: “talvez um rodopio de luzes estroboscópicas e giroscópicas, estreando o espaço do qual a multidão teria fornecido o elemento móvel de base?” (BAUDRILLARD, 1991, p.85). O museu deixa de prezar por ser um local de contemplação e aprendizado para tornar-se um *hipermercado* cultural para as massas.

Nesse contexto, de modo a responder à sensibilidade de um visitante-consumidor, os museus passam a reprogramar seus interiores e suas atividades, além de seus invólucros. Ampliam seu programa, passando a ter lojas, cafés, restaurantes, pontos de encontro - análogos a shopping centers, conforme interpreta Arantes (2015, p.233) - e as exposições e eventos ganham um protagonismo, diversificando os temas e os modos de expor.

Rosalind Krauss (1990, p.5), em consonância a esse ponto de vista, salienta a mudança de status dos museus contemporâneos: “A noção do museu como guardião do patrimônio público, deu lugar a noção do museu como uma corporação, com um inventário altamente propagandeável e com desejo de crescimento econômico” (KRAUSS, 1990, p.5, tradução nossa).

Esse sujeito, visitante-consumidor, irá ao museu para se divertir e descansar. Portanto, a experiência não deverá mais “exigir esforço”, conforme diagnosticaram Adorno e Horkheimer já na década de 1940 ao proporem o conceito de indústria cultural (ADORNO et al, [1944] 1985, p.113). Para que isso ocorra, é necessário reduzir a tensão entre obra e vida cotidiana em uma homogeneização estilística reconhecível. A cultura torna-se entretenimento e tende a esvaziar-se de sentido já que passa a ser pautada pelo lucro e adaptada às massas consumidoras, que se tornam objetos, não mais sujeitos. No texto *Resumè sobre a Indústria Cultural* escrito em 1967, revisando o texto original, Adorno reitera o quanto a lógica do consumo determina de antemão a produção cultural e afirma que “a práxis da indústria cultural como um todo transfere o puro motivo do lucro para as formações do espírito” (ADORNO, [1967] 2021, p.110). Conforme demonstra Arantes,

[...] os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo. (ARANTES, 2015, p. 240).

As instituições passam a apostar em megaexposições, que se renovam constantemente, viajam por entre países, às vezes como franquias, criando novidades para abastecer uma lógica de consumo. O crescimento no número de exposições temporárias com uma vasta amplitude de formas e conteúdos abordados - de arte, de história, temáticas, biográficas, etc. -, aproxima um público cada vez mais diverso e não especializado - anteriormente não habituado a frequentar esse tipo de evento/instituição.

Muitas dessas exposições têm curadorias pensadas para atrair o grande público, expografias salientes e, muitas vezes, forte apelo tecnológico, com efeitos *estroboscópicos* em que a possibilidade de fruição como *recolhimento* é substituída

por um tipo de *euforia* e *intensidade*, podendo vir a transformar-se em mero entretenimento. Sob a leitura de Adorno, a cultura como diversão exime-se da negatividade em relação ao conteúdo expositivo, já que “divertir-se significa estar de acordo” e “não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (ADORNO et al, 1985, p.119).

Sob essa perspectiva, a explosão e diversificação do formato exposição torna o evento mais importante que a própria obra ou o próprio objeto expositivo, levando ao extremo a teoria benjaminiana de que o *valor de exposição* da obra passa a sobrepor-se ao *valor de culto*, tornando suas funções artísticas como secundárias (BENJAMIN, [1955] 1994, p.173).

Se, para Benjamin, a possibilidade de fruição coletiva da obra de arte, no caso do cinema, tinha no valor de exposição e na reprodutibilidade técnica uma potência a ser explorada pelas massas em um sentido revolucionário, para Arantes e Adorno essa massificação ocorreu em sentido inverso: desembocou em uma homogeneização da produção e anestesia das massas consumidoras de cultura.

Seriam os museus sepulcros da arte (ou da história), conforme descreveu Adorno em meados do século passado? Ou lugar de morte da cultura, conforme Baudrillard reafirma em 1977 ao analisar o Beaubourg?

A expressão museal possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmo e são conservados mais por motivos históricos do que por necessidade do presente. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. (ADORNO, [1953] 1998, p.173).

Se o museu é lugar de neutralização da obra ou morte da cultura, ele então encontrou um novo papel na contemporaneidade, com exposições que apostam no entretenimento, na multi-informação, na transitoriedade e na experiência de fácil absorção, refletindo o ritmo de imagens a que somos acostumados, em uma ampliação do choque pelo excesso. Se estamos em um momento histórico que pode ser batizado como a *cultura dos museus* (ARANTES, 2015, p.246), as exposições tornaram-se mais um ingrediente para a animação das massas consumidoras com a

constante renovação de exposições temporárias, como um dos sintomas da cultura transformada em consumo.

A identificação dessa lógica encaminha para duas possíveis direções: uma adesão acrítica da neutralização da cultura como puro entretenimento; ou um reconhecimento do status dos museus na atualidade para uma adesão crítica a essas instituições, visando brechas para formação de conhecimento. Junto a esse caráter massivo, os museus e as exposições seguem sendo importantes lugares de memória e conhecimento? Atualizando a afirmação de Adorno (1998, p. 185), “não é possível fechar os museus, e isso nem seria desejável”.

### **EXPOGRAFIA COMO ESPETÁCULO OU DEMOCRATIZAÇÃO?**

A expografia assume um protagonismo nesse contexto, já que a atmosfera do espaço expositivo deverá responder a sensibilidade do sujeito contemporâneo - imerso em uma sociedade com excesso de informação e acostumado a experiências sensoriais de rápida absorção. Mas tal protagonismo não exclui uma abordagem crítica e abre também espaço investigativo no campo do desenho de exposições, podendo servir de ensaio quanto ao projeto expográfico no que se refere à forma, materialidade, espacialidade, técnica e uso dos espaços, assim como acerca da recepção dos públicos e melhor contextualização do objeto exposto.

Contemporaneamente, muitas expografias deixam de prezar por certa neutralidade em seu desenho, apostando em formas com forte apelo simbólico e midiático, muitas vezes com elementos cenográficos e concepções “teatralizadas” (GONÇALVES, 2004, p.45), como meio de aproximar-se do público, tornando-se também a expografia, discurso. As figuras do curador e, mais recentemente, do expógrafo, ganham espaço no campo das exposições sob uma lógica autoral.

O apelo midiático buscado pelos museus, associado a essa possibilidade de experimentação no âmbito da arquitetura por meio de suas expografias, aproxima grandes escritórios do chamado *star system* da arquitetura de instituições culturais para o desenho de exposições temporárias. A lógica de criação de valor simbólico por



meio da construção de arquiteturas espetaculares diagnosticadas por Baudrillard sob o “efeito Beaubourg” e descritas por Rajchman (1999) como o “*effetto Bilbao*”<sup>3</sup>, antes presentes na casca das edificações, adentra os edifícios e ganha uma nova variante com a possibilidade de constante renovação em projetos de exposições temporárias de grande divulgação midiática.

É possível citar alguns escritórios internacionais de arquitetura que passaram a desenhar exposições temporárias e tem nessa tipologia um espaço de experimentação arquitetônica e de comunicação: OMA-AMO (figuras 1 e 2); Diller Scofidio + Renfro (figuras 3, 4 e 5); Atelier Bow-Wow; Snøhetta; MVRDV, entre outros. Arquitetos, com maior frequência, passam a projetar, curar e mesmo serem temas de grandes exposições com variados formatos e escalas.

---

<sup>3</sup> Em referência ao artigo *Effetto Bilbao* publicado na edição 673 da revista *Casabella*, em 1999, em que o John Rajchman analisa o recém construído Museu Guggenheim em Bilbao, projeto de Frank Ghery, identificando o caráter espetacular da obra, apontando-o como exemplo de uma mudança de paradigma do pensamento urbano quando pela construção de um edifício, a arquitetura passa a ter um papel chave para capturar o capital global.

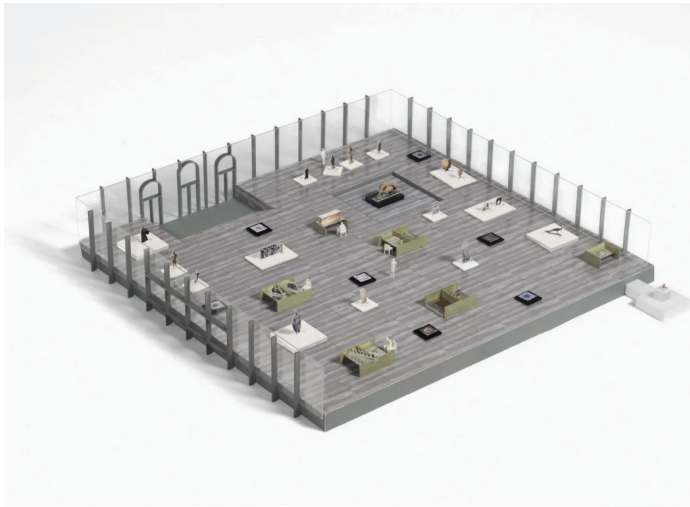


Figura 1. OMA, Isométrica da exposição *Recycling Beauty*. Fonte: <oma.com>, acesso em 18 dez 2022.

Figura 2. OMA, Exposição *Recycling Beauty* na Fundação Prada, 2022, Milão. Fonte: <designboom.com>, foto de Roberto Marossi para Fundação Prada, acesso em 18 dez 2022.



Figura 3. Diller Scofidio+Renfro, exposição *Heavenly Bodies: fashion and the catholic imagination*, 2018, MET. Fonte <dsrny.com>, acesso em 21 abr 2022.

Figuras 4 e 5. Diller Scofidio+Renfro, Exposição *Heavenly Bodies: fashion and the catholic imagination*, 2018, MET. Fonte: <dsrny.com>, foto de Brett Beyer, acesso em 21 abr 2022.

No Brasil, as exposições de grande porte chegam também com força no final do século XX, e a expografia torna-se mais uma área de atuação de arquitetos,

encenadores e cenógrafos, que passam a ser chamados para pensar espaços expositivos, ampliando sua área de atuação. Um dos marcos dessa importância dada à expografia - com apelo mais cenográfico ou não – pode ser considerada a *Mostra do Redescobrimento*, ocorrida no ano de 2000 no Parque do Ibirapuera em *celebração* aos 500 anos da chegada dos Portugueses ao Brasil, quando arquitetos como Paulo Mendes da Rocha e Felipe Tessari, a cineasta Daniela Thomas e a encenadora Bia Lessa, entre outros, foram convidados pelo curador Nelson Aguilar a pensar os diversos espaços expositivos da mostra.

Na abertura do evento, a reportagem da *Folha de São Paulo*, apontando a teatralização dos espaços, assim se refere à exposição:

Antes da abertura oficial, a mostra era marcada pela polêmica. Ao escolher encenadores para trabalharem juntos com os curadores dos módulos, a exposição corria o risco de tornar-se uma Disneylândia das artes plásticas.

Não foi o que aconteceu, porém, na maioria dos módulos. Em "Arte Popular", "Arte Moderna", "Arte Contemporânea" ou "Imagens do Inconsciente" foram criados espaços onde as obras podem ser apreciadas sem competir com o ambiente. Ganham, assim, novas possibilidades de leitura. (*Folha de São Paulo*, 24/4/2000).

Foi um evento com um grande alcance de público e mídia, onde o debate acerca da relevância da expografia em relação às obras veio a público, principalmente no que se referia a Mostra do Barroco, com projeto de Bia Lessa, onde flores roxas e amarelas ambientaram o espaço entre as esculturas (figura 6). A Mostra *Brasil+500* pode ser considerada um marco na massificação e popularização do formato para o grande público no país.



Figura 6. Mostra do redescobrimto: Arte Barroca, 2000, São Paulo. Fonte: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/brasil-500-mostra-do-redescobrimto-no-ibirapuera-sao-paulo-arte-barroca-01-07-2000/>>, acesso em 12 abr 2022.

Expor tornou-se, nas últimas décadas, um *formato* popular que abrange diferentes escalas e temas variados, como exposições de arte, exposições temáticas, biográficas, de história natural, antropológicas, históricas, exemplos esses em um contexto museal. Também adentraram contextos comerciais como feiras, shopping centers e eventos. Expor torna-se um formato, uma forma de comunicação, de ativação e de representação do mundo para além dos museus. Tal fato não é novo, mas se amplificou recentemente.

Conforme apontou o museólogo Mário Chagas, no final do século XX, “as exposições itinerantes, a apresentação de bens culturais pertencentes a museus em escolas, clubes, fábricas, praias, ruas, lojas etc., são a prova definitiva de que o fato museal não está aprisionado no museu-instituição” (CHAGAS, 1994, p.53). Fato que se ampliou neste século. Comprova-se desse modo o quanto o fato museal pode ocorrer mesmo fora do contexto de uma instituição, já que “potencialmente tudo é museável (passível de ser incorporado a um museu), mas, em verdade, apenas determinado recorte da realidade será musealizado” (CHAGAS, 1994, p.54). A musealização portanto será uma escolha, “resultado de um ato de vontade” (CHAGAS, 1994, p.54) que carrega em si a criação de valores culturais, ideológicos, econômicos, sendo, portanto, um ato político, construtor de um determinado discurso. Nesse sentido, a importância atribuída ao processo de musealização como

forma de constituição de valores como sociedade assumiu um protagonismo nos últimos anos e esse aumento de exposições parecem responder a essa lógica. Musealizar oficializa o discurso, e o espalhamento do formato exposição navega nessa possibilidade de disputar narrativas.

Reconhecendo exposição como um *formato*, o autor Mirko Zardini em seu texto *Exhibiting and collecting ideas: a Montreal perspective*, publicado na revista *Log* sob o tema *Curating architecture*, afirma que:

Uma exposição é uma forma de representação, uma leitura do mundo por meio da arquitetura que oscila entre os extremos de parecer expor um objeto ou documento ou reconhecer que colocá-lo em um novo contexto vai inevitavelmente contaminá-lo com um novo discurso. (ZARDINI, 2010, p.80, tradução nossa).

O autor reconhece a importância que a figura do curador passou a ter nas exposições e, mais que isso, a maior importância dada à contextualização do objeto por meio do espaço, do uso de tecnologias audiovisuais e digitais e de outros artifícios presentes na expografia. Artifícios expográficos utilizados de modo a atingir os novos públicos e novas sensibilidades contemporâneas. Para o autor, mais e mais, existe a necessidade de conceber exposições como uma experiência cinemática, atenta à narrativa espacial e discursiva, de modo a engajar o sujeito com o conteúdo exposto.

Sonia Salcedo Castillo pergunta: “qual o motivo do crescente desejo por museus e exposições?” (CASTILLO, 2008, p. 249). A musealização se espalhou para outros espaços extra museu em uma mescla entre o cultural e o econômico já que houve uma popularização do formato como meio de criar e recriar narrativas, assim como por uma mudança de perspectiva dos museus quanto a uma maior democratização do acesso, focando cada vez mais nos públicos e na comunicação museal.

Acredita-se ser de suma importância, portanto, a reflexão acerca da saliência e grau de contextualização que a expografia deva ou possa assumir em uma exposição, de modo a responder a subjetividade do sujeito contemporâneo e à massificação da cultura. Mas cabe também uma reflexão acerca do significado dessa massificação, podendo ser interpretada como um esvaziamento de negatividade crítica, sob uma lógica comercial e do espetáculo - nos termos de Guy Debord - ou, conforme leitura

peçoal desta autora, como um momento de disputa de narrativas e como a possibilidade de fazer chegar novos públicos, antes não presentes nesses contextos.

Atualizando então a questão: expografias mais cenográficas, com maior apelo imagético e interacional são uma resposta à necessidade de espetacularização, tornando-se assim esvaziadas de sentido ou funcionam como um modo de contextualização do objeto, chamariz a novos públicos antes não frequentadores do museu? Poderiam ser um modo de deselitizar e descolonizar o discurso das instituições por meio de sua arquitetura?

## A IMPORTÂNCIA DO LUGAR

O espaço expositivo jamais será neutro em relação aos objetos expostos e ao público. Em seu texto *Exhibition as Atmosphere*, publicado na Revista *Log* de 2010 já citada, Henry Urbach demonstra a importância do lugar na construção da narrativa desejada e questiona a ideia do cubo branco e a autonomia da arte em relação à arquitetura do espaço expositivo, ao abordar o tema das exposições de arte:

A ascensão da parede ou “cubo” branco comprova a fantasia de um aparato espacial que desaparece. [...] Em um grau considerável, a arte moderna consolidou sua identidade ao imaginar sua autonomia em relação à arquitetura. Apenas o mais míope dos espectadores pode afirmar com credibilidade que vê apenas uma pintura ou fotografia sem qualquer relação com o ambiente. Uma exposição, afinal, não é um slide-show; ela acontece no espaço. E esse espaço que irá logo adquirir algumas características é algo que eu gostaria de chamar atmosfera. (URBACH, 2010, p.12, tradução nossa).

A atmosfera do espaço expositivo é a arquitetura do lugar - o museu, a galeria, o centro cultural ou lugares menos convencionais de exposição como espaços urbanos, armazéns, a rua, etc - que muitas vezes é redesenhada por projetos expográficos em diálogo com o espaço e com o conteúdo exposto. Esse modo de pensar exposições, com maior importância à atmosfera do lugar, demonstra uma mudança de paradigma quanto ao modo de projetá-las, influenciando diretamente na fruição dos públicos e sua relação com a produção cultural. Conforme demonstra Castillo (2008, p.237),

(...) os espaços dos museus passaram a requerer uma capacidade de jogo espacial semelhante à polivalência dos teatros e óperas, e

o modus operandi das montagens a implicar estratégias museográficas dicotômicas: meios transitórios e/ou efêmeros e flexibilização buscam atender à arte como experimento; e, para responder a museofilia, acrescenta-se além de documentos, recursos cenográficos à expografia.

O termo *cubo branco* foi utilizado por Brian O’Doherty (2002) para descrever os espaços expositivos Modernos, quando do entendimento de que para a fruição das obras de arte seria necessário um fundo “neutro”, valorizando, assim, a autonomia da forma artística. Esse paradigma persiste nos dias de hoje, mesmo para exposições de outros temas que não arte, já que muitos museus e espaços expositivos ainda apostam nessa suposta neutralidade do espaço e autonomia do objeto.

Porém, será que esse espaço “neutro” controlado e feito para a fruição de especialistas ainda tem respaldo na produção e na sensibilidade da sociedade atual? Ele é realmente neutro ou está carregado de significado, conforme demonstra o curador Igor Simões (2019) no texto de abertura de sua tese de doutorado:

Num muro de uma rua no centro do Rio de Janeiro, alguém escreveu: “Todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande”. Cubo Branco. Vocabulário inventado para nomear a pureza e a higiene onde a arte deveria existir autônoma de qualquer interferência para além de si mesma. Para inventar um mundo só seu, foi escolhido um cubo branco. Branco evoca silêncio. Silêncio é lugar que se respeita, onde não se fala. Só fala a arte. Na Casa Grande da sala de exposição moram muitos silêncios. Dirão: mas quantos negros artistas são importantes e estiveram no Cubo? Quantas mulheres estiveram no Cubo? Na Casa Grande fala o senhor. (SIMÕES, 2019, p.13).

Nesse sentido, a contextualização por meio de textos, imagens e da expografia, faz eco a essas outras estéticas e éticas e poderá ser uma ferramenta importante de desconstrução de paradigmas que possam ser excludentes, elitistas e *evocadores da casa grande*.

## **A DELIMITAÇÃO DE UM CAMPO: EXPOGRAFIA**

Uma exposição é “um espaço social de contato com um determinado saber” (GONÇALVES, 2004, p.30), geradora de conhecimento. É uma forma de mediação entre um sujeito e um objeto. O formato exposição é um dos principais meios de comunicação museológica na atualidade, já que específica do contexto museal, tendo

tomado uma dimensão importante dentro das instituições (e também fora delas) como formato. Existem outras formas de comunicação museal, como publicações, vídeos, filmes e palestras, mas é na exposição que, segundo Cury (2005, p.34), “o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas”. A autora utiliza a metáfora da exposição como “a ponta do iceberg que é o processo de musealização, parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural” (CURY, 2005, p.35).

O termo expografia, hoje já bastante disseminado no Brasil, principalmente no campo da museologia, das artes visuais e mesmo na arquitetura, refere-se ao desenho de exposições incluindo todos os elementos constitutivos de uma exposição temporária de curta ou de longa duração. A expografia torna-se a interface material da exposição, como uma mediadora entre sujeito e objeto que ajudará a dar forma ao discurso desejado pela curadoria.

O livro *Exposição: concepção, montagem e avaliação*, de Marília Xavier Cury, de 2005, é uma importante referência bibliográfica sobre exposições no Brasil e sintetiza conceitos da museologia e da expografia. Como um manual, organiza, por meio de diagramas, os elementos constitutivos e os processos de montagem e avaliação de uma exposição. No livro, para criar ferramentas de análise, a autora se debruça sobre conceitos advindos do campo da administração, principalmente sobre a teoria da Qualidade Total (CURY, 2005, p.60)<sup>4</sup>.

Apesar do papel fundamental da gestão nas instituições museais e da importância em reconhecer a indissociabilidade das questões econômicas no campo da cultura, optou-se, nesse artigo, pela criação de um novo ferramental para a análise de exposições, criadas a partir do campo da museologia, arquitetura ou áreas afins ao campo do pensamento expositivo. Essa escolha se dá pela possibilidade de desvincular e não subjugar o campo à questão econômica, abordagem tão recorrente na cultura, na atualidade.

---

<sup>4</sup> “Resumidamente a Qualidade Total tem como proposta melhorar a (...) ‘qualidade do produto, do serviço (eficácia) ou processo utilizado ou da produtividade do processo (eficiência) (...)”.



Partindo da bibliografia levantada e da experiência prática no campo de montagem de exposições da autora deste artigo, buscou-se criar um diagrama para uma compreensão dos processos de concepção, montagem e análise de uma exposição. Optou-se por aprofundar a área da expografia, elencando ferramentas metodológicas de análise, advindas de projeto de arquitetura, mas adaptadas ao contexto museal (figura 7). O diagrama proposto, teve como referência principal o *Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições* elaborado por CURY (2021)<sup>5</sup>, unificando alguns itens, complementando com novos e alterando alguns termos para outros advindos do campo da arquitetura.

---

<sup>5</sup> O roteiro contém os itens conforme segue: Localização; Identificação do museu; Ao entrar, o que você vê? Ao entrar, o que você sente? Há itens de conforto?; Localize as exposições; Identifique as exposições; Visita a exposição: Tema, título, Desenvolvimento conceitual, Espaço, Ficha técnica, Patrocínio, Organização/ ocupação do espaço, Caminho/trajeto/circuito, distribuição do conceito no espaço, importância dada aos objetos, uso de elementos expográficos, uso de recursos expográficos, pertinência do mobiliário, qualidade da comunicação visual, Acessibilidade, Presença de seguranças na exposição, ficha técnica.

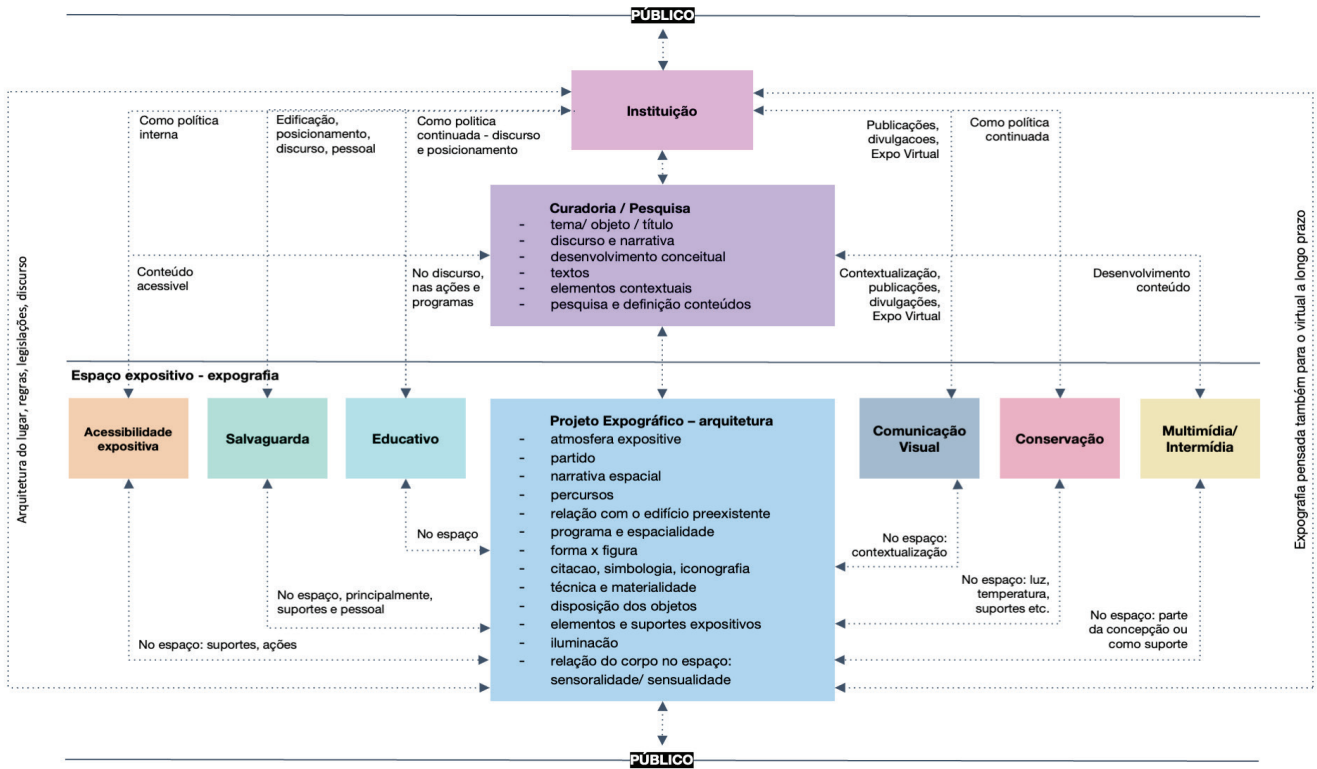


Figura 7. Diagrama organizacional para montagem de uma exposição. Elaborado pela autora.

No diagrama acima, foram divididas as áreas de atuação e agentes envolvidos na montagem de uma exposição, considerando um padrão genérico de organização de modo a facilitar a visualização do processo de concepção e montagem. Outras frentes, tais como, equipes de produção, equipes de transporte, infraestrutura do espaço, segurança, projetos complementares de engenharia, entre outras, estarão atuando em paralelo, mas elencou-se as funções que atuam diretamente na concepção da expografia. Como tronco principal foram colocadas a instituição proponente, a curadoria responsável pelo desenvolvimento do conteúdo da exposição e o projeto expográfico como centralizador de todas equipes e/ou necessidades que ocorrerão no espaço. Esses papéis não são herméticos ou estáticos, podendo ocorrer sobreposições ou alternâncias, mas, mesmo que na equipe não se tenha todos esses agentes, são temas a serem pensados pois estarão de alguma forma presentes (ou ausentes) no espaço expositivo.

No quadro, dentro do projeto expográfico, foram elencados elementos a serem analisados desde o âmbito da arquitetura: ferramentas de análise de projeto. Busca-se compreender como a expografia responde ao discurso criado pela curadoria, relaciona-se com o espaço preexistente e com referências do campo da arquitetura, museologia e artes. E a análise deverá ser feita juntamente à comunicação visual, à acessibilidade expositiva, aos elementos multimídia e intermídia, ao modo de atuação do educativo e aos cuidados com a conservação e salvaguarda *no espaço*.

## CUBO BRANCO X CAIXA PRETA

Como exercício para exemplificar o diagrama acima e responder parcialmente às questões levantadas foram analisadas as exposições *Tercer ojo - Colección Constantini* em Malba, ocorrida no Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires e a exposição *Terra Incógnita* ocorrida no Centro Cultural Recoleta, ambas em Buenos Aires no ano de 2022. Foram escolhidas devido às distintas abordagens curatoriais e expográficas, mesmo sendo ambas exposições de arte. A primeira, uma exposição do acervo do Malba e do fundador do museu, com recorte sobre arte do século XX; a segunda, uma exposição de artistas contemporâneos com obras *site specific*, sob o tema proposto pela curadoria.

O Malba é um dos principais museus de arte moderna da América Latina, tendo em seu acervo muitos dos principais artistas do último século. É uma fundação de âmbito privado, criada a partir da coleção de seu fundador, Eduardo F. Constantini, localizada em Palermo Chico, em Buenos Aires. Sua arquitetura é conformada por volumes angulados de pedra clara que demarcam, em seu encontro, o acesso do museu em um grande largo voltado para a rua<sup>6</sup> (figura 8). Seu interior se apresenta como um ambiente claro com paredes brancas e é organizado em volta de um átrio iluminado por uma claraboia, por onde se tem acesso, via escadas rolantes, às exposições localizadas no primeiro e segundo pavimentos. O pavimento térreo é um espaço de livre acesso do público, onde localizam-se o café, a loja, as bilheterias e a

---

<sup>6</sup> O projeto do edifício foi resultado de um concurso público de arquitetura, cujos vencedores foram os arquitetos Gastón Atelman, Alfredo Tápia, Martin Fourcade. O Museu foi aberto ao público em 2001 e passou por uma reformulação de seus interiores públicos em 2017 com projeto de Estúdio Herrera.

chapelaria (figura 9). A arquitetura do museu segue o padrão de muitos museus contemporâneos que, em seus interiores, buscam uma neutralidade por meio do uso da cor branca como fundo predominante, aludindo à ideia do cubo branco como paradigma. Porém, sua escala imponente, sua materialidade e forma, e mesmo o controle de acesso na entrada tornam-se barreiras simbólicas, e o custo elevado do ingresso, da loja e do restaurante acabam por causar um corte de renda, podendo alijar determinados públicos.



Figura 8. Fachada do Malba, Buenos Aires. Fonte: acervo da autora, 2022.  
Figura 9. Hall de entrada do Malba, Buenos Aires. Fonte: acervo da autora, 2022.

A exposição proposta, *Tercer Ojo - Colección Costantini en Malba*, se apresenta como uma junção de parte da coleção do museu com parte da coleção de Eduardo F. Constatini. Foi organizada tematicamente, juntando artistas das duas coleções em função de cada assunto elencado pela curadoria<sup>7</sup>. A exposição contava com mais de 100 artistas latino-americanos e 220 obras com foco em sua produção no século XX<sup>8</sup>. O título da exposição, *Tercer Ojo*, teve seu nome inspirado em um quadro de Frida

<sup>7</sup> Os temas propostos pela curadora chefe do museu, Maria Amalia García, eram: *Habitar el limite; Habitar la ciudad; Habitar la tierra; Habitantes; Transformar lo social; Transformar la realidad; Transformar el dispositivo; Transformar el cuerpo; Transformar la palabra; Transformar a vida y la muerte*, parte separada da exposição dedicada a Frida Kahlo e à nova aquisição do Malba de uma obra da artista.

<sup>8</sup> Para maior aprofundamento sobre a curadoria e artistas participantes, o site do Malba disponibiliza informações sobre suas exposições.

Kahlo, *Diego y Yo* (1954) exposto pela primeira vez no museu, em uma ala reservada para ele. A exposição ocupava todo primeiro pavimento do museu.

A *organização espacial* da expografia seguiu a divisão dos temas da curadoria, criando salas separadas por painéis autoportantes, respondendo à *narrativa* criada pela curadoria. As salas eram integradas visualmente por meio de grandes passagens, assim como pequenos vãos no encontro dos painéis. A disposição dos painéis se dava de *forma* ortogonal com painéis desencontrados, criando sempre espaços retangulares amplos e com vista para as salas adjacentes, demarcando pontos de fuga. As *obras foram dispostas* espaçadamente, salvo as colocadas propositalmente próximas, umas em relação às outras, respondendo ao discurso curatorial. A *iluminação* quente pontuava cada uma delas, recortando-as da parede branca (figura 14). A *materialidade* e a *cor* propostas aludem ao paradigma do cubo branco, criando uma *atmosfera* expositiva silenciosa, buscando certa neutralidade na forma. O *percurso* expositivo se dava de forma não linear, podendo a exposição ser visitada randomicamente entre as salas e temas curatoriais. Textos explicativos de cada núcleo estavam posicionados em cada uma das salas e todas as obras tinham legendas, que variavam sua cor a depender da origem da coleção, se do Malba ou de Eduardo Constantini. Além dos textos, algumas obras elencadas, a exemplo do quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral, tinham vitrines com objetos explicativos, fotos contextuais de época, desenhos e estudos e a biografia do ou da artista, ajudando a *contextualizar* a obra e o autor (figuras 12 e 13). Por fim, em cada um dos espaços, havia um *educador* que fazia tanto a orientação do público quanto à *salvaguarda* do local, não precisando, desse modo, de seguranças fardados, tornando mais amigável a visita. Nenhum recurso audiovisual ou interativo foi utilizado na exposição, que teve como mote e foco principal a variedade de obras expostas. A expografia proposta buscava um diálogo com o edifício, inclusive pela escolha da materialidade, da cor e do dimensionamento dos espaços que pareciam ser contíguos às divisórias e paredes preexistentes do museu (figuras 10 e 11).

Em oposição a essa continuidade estética, a última sala, onde estavam expostas duas obras de Frida Kahlo, tinha uma expografia que contrastava com o restante da exposição e fechava-se para o edifício: era uma sala escura, pintada na cor preta, com controle de acesso de público. Além das duas obras, também uma vestimenta da artista e objetos pessoais eram apresentados em vitrines, complementando o conteúdo expositivo e ajudando a contextualizar a vida e a obra da artista. Nesta sala, um segurança fardado, fazia a salvaguarda das obras. Criava-se uma atmosfera mítica sobre a artista e sua obra.



*Figuras 10 e 11. Imagens gerais da exposição Tercer Ojo, 2022, Malba.  
Fonte: acervo da autora, 2022.*



Figura 12. Abaporu na exposição *Tercer Ojo*, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.

Figura 13. Vitrine com informações contextuais sobre Tarsila do Amaral na exposição *Tercer Ojo*, 2022, Malba. Fonte: foto da autora, 2022.

Figura 14. Disposição das obras: Junção de obras de dois artistas em diálogo - Geraldo de Barros e Horácio Copolla. Exposição *Tercer Ojo*, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.



Figura 15. Acesso para sala *Transformar la vida/ Transformar la muerte* na exposição *Tercer Ojo*, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.

Figura 16. Sala *Transformar la vida/ Transformar la muerte* na exposição *Tercer Ojo*, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.

A segunda exposição analisada ocupava uma das salas expositivas do Centro Cultural Recoleta (CCR) que é uma instituição de caráter público da cidade de Buenos Aires localizada no bairro da Recoleta. A instituição constituiu-se a partir do projeto de remodelação e junção de vários edifícios históricos, originalmente de função religiosa, e foi aberto ao público como centro cultural em 1993, com projeto de Clorindo Testa, Jaques Bedel e Luis Bénédict. Foi novamente reformulado nos anos 2000. O programa atualmente conta com várias salas expositivas, salas de estudo,

salas de desenho, auditório, salas de aula, áreas de estar, pátio, todos eles com livre acesso de público (figuras 17 e 18). A exposição *Terra Incógnita* era uma das várias exposições que estavam ocorrendo simultaneamente no lugar.

A exposição foi concebida especificamente para o CCR por um coletivo de artistas<sup>9</sup> sob a curadoria de Laura Spivak, que trabalha na instituição. É resultado de um trabalho coletivo que parte de um tema comum e da ocupação do espaço para dar unidade formal às obras dos cinco artistas. Cria-se desse modo uma exposição com uma linguagem única, que imerge o visitante no mundo imaginado pelos artistas, conformando uma instalação única a partir das obras individuais.

O espaço foi *organizado* sem divisórias, permitindo ver quase toda a exposição desde a entrada, como um espaço único. Ao fundo da sala, foi posicionado um vídeo projetado em uma grande tela, ocupando do piso ao teto, assim demarcando um ponto de fuga desde a entrada. A aposta na *cor* azul como fundo para todo o *espaço*, a escolha da *iluminação* cênica, escura e pontuada e do *som* ambiente demonstram preocupação com a criação de uma *atmosfera* expositiva capaz de gerar uma experiência imersiva ao visitante, em diálogo com as linguagens da cena.

Essa abordagem coloca o público em uma posição ativa que, como um ator, passeia por entre cada uma das esculturas, das instalações e dos vídeos. Os diferentes suportes das obras, por vezes, confundem o visitante quanto ao seu status - se são obra ou expografia - até que se entende que tudo converge para uma grande obra de arte total feita por várias mãos. A especificidade de cada autor aparece quando o público se aproxima de cada objeto. A aposta em um ambiente *dramatizado* é essencial para o discurso dos artistas que, em suas obras, criam mundos imaginários, já que auxilia o visitante a adentrar tais mundos. Os objetos artísticos foram dispostos espaçadamente ocupando piso, paredes e o espaço aéreo da sala. Na entrada da exposição, o texto curatorial mostrou-se essencial para a compreensão

---

<sup>9</sup> Conforme o texto curatorial: *Transitar al borde del misterio. Perder la noción del tiempo y sumergirse en un espacio infinito donde el agua se vuelve tierra y la tierra se vuelve cielo. Donde mirar hacia arriba es mirar hacia abajo y viceversa. Terra incógnita es un territorio inexplorado, imaginado por Renata Schusheim, Emilia de las Carreras, Dana Ferrari, Narareno Pereyra y Ramiro Quesada Pons, donde la fuerza unificadora del color cobija nuevas mitologías, seres y comunidades, y pone de manifiesto la magnitud de lo desconocido.*



do *contexto*. Foi apresentado juntamente a biografia de cada artista e a uma planta baixa esquemática que demonstrava a posição de cada um deles no espaço (figuras 19 e 20). Não havia *educadores* ou *seguranças*, o que por um lado pode ser lido como um desejo de não controle da experiência por parte da instituição ou mesmo falta de infraestrutura. Porém, como visitante, sentiu-se falta de alguma mediação (ou a mediação seria o próprio espaço expositivo?).

Essa exposição cria imagens fotografáveis, ancoradas na multi-informação imagética e diversidade de mídias presente nas obras. Identifica-se nelas efeitos *estroboscópicos* já que seus suportes apostam muitas vezes em tecnologia digital, movimento, vídeos e traquitanas. A exposição parece responder à sensibilidade do sujeito contemporâneo, levantada por Otilia Arantes e debatida no artigo. Mas tais escolhas estéticas esvaziam o discurso dos artistas ou ajudam a criar o próprio discurso? Nesse exemplo, a expografia torna-se parte das obras.



Figuras 17 e 18. Exterior do Centro Cultural Recoleta, 2022, Buenos Aires.  
Fonte: acervo da autora, 2022.



Figuras 19 e 20. Exposição Terra incógnita, 2022, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.  
Fonte: acervo da autora, 2022.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição das duas exposições levanta alguns temas referentes à experiência do sujeito que as visita.

Na primeira, no Malba, um sujeito espectador mais passivo em relação às obras, passeia por entre mais de 200 obras, provavelmente sem conseguir ver todas.

Nota-se uma tentativa de criação de unidade pelo desenho do espaço - branco e sem hierarquias visuais ou espaciais - e de uma organização do discurso pelos temas provocados pela curadoria da exposição. Mas, apesar da unidade visual, a exposição mostrava-se fragmentada, com as obras organizadas sob temas que poderiam muito bem parecer aleatórios, como se as obras pertencessem todas a um mesmo contexto. Partiu-se de uma coleção para criar-se um discurso e para fazer caber no espaço expositivo.

É possível uma leitura geral sobre a coleção e sobre parte da produção artística moderna latino-americana, porém sem uma compreensão aprofundada sobre as obras e os artistas, sobre o contexto de produção, sobre a história da arte ou sobre a relação entre os artistas e linguagens, já que a curadoria estava organizada ora pelos

temas representados nas obras, ora pelos tipos de suportes, ora por escolas ou estilos artísticos.

A unidade espaço-visual da expografia acaba por indiferenciar cada tema, criando uma atmosfera única para os diferentes espaços. Será que o sujeito consegue fazer associações, críticas ou ter alguma experiência transformadora uma vez que as relações já foram tecidas pela curadoria e se apresentam todas sob uma mesma hierarquia espaço-visual? A quantidade de obras juntas transforma a experiência de uma possível *troca ritualizada* ou *recolhimento* com o objeto em uma impossibilidade tanto pela quantidade e disposição, mas também pelo discurso curatorial que parece estar mais preocupado em apresentar a coleção a falar sobre as obras.

Como é possível o espírito ser tocado por essa multiplicidade de temas, formatos e linguagens, mesmo que boa parte das obras sejam muito significativas da história da arte moderna? Valéry, em *O problema dos museus* (1931) mostra-se atual ao apontar para uma impossibilidade de “acolher no mesmo olhar harmonias e maneiras de pintar incomparáveis entre si”. Ele complementa:

Do mesmo modo que o sentido da visão encontra-se violentado por esse abuso de espaço que constitui uma coleção, a inteligência não é menos ofendida por uma cerrada reunião de obras importantes. Quanto mais belas, mais elas são os efeitos excepcionais da ambição humana, mais devem poder se distinguir umas das outras. São objetos raros cujos autores teriam por certo desejado que fossem únicos. “Este quadro”, às vezes se diz, “mata todos os outros ao seu redor... (VALÉRY, [1931] 2008, p.32).

Para visitantes sem um repertório artístico a priori, a exposição poderia apresentar-se como uma introdução, uma aproximação à história da arte de modo a criar repertório. Mas será que não responde mais a uma necessidade de pertencimento e de status? Seriam as obras, nesse contexto, bens de consumo *instagramáveis*? E mesmo os elementos contextuais - como os textos e as vitrines - que, com uma linguagem acessível, poderiam cumprir um papel de aprofundamento do conhecimento, perdem-se em meio a tantos temas e obras e acabam por simplificar uma leitura que necessitaria de pressupostos de antemão. O excesso impossibilita qualquer possibilidade de fruição e formação ao transformar-se em informação. E a

indiferenciação dos espaços e modos de expor cada obra, acabam por neutralizá-las nessa unidade espaço-visual.

Por outro lado, no CCR, ao se pensar uma exposição *site specific*, partindo de um tema único, os artistas e a curadora partem de uma unidade para então trazer a diversidade e a especificidade de cada obra, em um sentido inverso à exposição de acervo do Malba. A fragmentação ocorrida pelo acúmulo de obras da primeira exposição desaparece no CCR. As obras criadas para a exposição abordam um imaginário contemporâneo - poderíamos dizer mítico - tanto pelos conteúdos quanto pela forma assumida.

O uso de artifícios cenográficos na exposição ajuda o público a imergir no universo criado pelos artistas e aproxima a exposição da lógica da caixa preta teatral - quando a importância da mágica criada por tais artifícios é essencial para ajudar a contar a narrativa desejada. A expografia teatral cria uma atmosfera que evoca os mundos e seres imaginados pelos artistas. Os visitantes passam a fazer parte da obra, tornando-se assim atores que constroem o espaço em conjunto.

Se muitas obras da exposição do Malba tinham um discurso político e uma relação com o momento histórico de então, essa camada não transparecia e as obras tornavam-se imagens chapadas indiferenciadas na unidade expográfica proposta pela curadoria. Em oposição, na exposição *Terra Incógnita*, os artistas convidavam o visitante a transitar na borda do mistério e, apelando ao desconhecido, poderiam quem sabe suscitar alguma experiência de aprendizado, inicialmente pela experiência sensorial para a seguir tocar o espírito. Esse deslocamento de sentido poderia carregar uma carga política transformadora? Poderia fazer o visitante olhar interessadamente cada obra? Ou tornava-se somente diversão sem esforço, impossibilitando abrir brechas para possíveis questionamentos e reflexões?

São duas exposições concebidas de modo diverso, quase antagônico, já que a primeira parte de obras existentes que foram classificadas em temas para caberem em um discurso; e a segunda parte de um tema para conceber as obras juntamente com o espaço. Em adição, cabe lembrar que as duas instituições têm caráter bastante distintos - uma mais elitista, sob um discurso de afirmação do *status quo* da arte e a outra com apelo mais popular, voltado para a criação de novos públicos e

aberta a jovens artistas. Se, em uma exposição, impera o silêncio e a afirmação de uma arte já consagrada (e da coleção do próprio dono do museu), reafirmando discursos hegemônicos, na outra impera o movimento do corpo e a imaginação de novos mundos e para tal, precisa-se recriar o espaço da arte e mexer na arquitetura do cubo branco.

Porém, a exposição do acervo do Malba nos levanta uma questão essencial na atualidade, qual seja: como contar nossa história e mostrar nossos acervos (cada vez maiores e mais complexos) de modo a que não reproduzam lógicas ultrapassadas, anacrônicas e discursos excludentes e atraiam novos públicos aos museus? Como tornar uma exposição histórica um lugar de formação e de crítica e não uma experiência alienante, puramente afirmativa?

O grau de contextualização ou autonomia do objeto, a possibilidade de construção de conhecimento e crítica ou de fruição em uma exposição são questões colocadas já há quase um século. Permanecem atuais e são aqui recolocadas no que tange o desenho do espaço expositivo e suas implicações quanto a construção do discurso e possibilidade de disputa de narrativas.

Olhar para um país vizinho tão próximo ao nosso, faz vislumbrar que as questões não são tão diferentes nos dois contextos - brasileiro e argentino. Entende-se que questões como a homogeneização e cooptação da cultura pelo mercado são globais e devem ser olhadas e debatidas globalmente para, então, entendermos nossas especificidades como país.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

\_\_\_\_\_. Teoria da semicultura. In: *Educação & Sociedade*. Trad. N.R. Oliveira, B. Pucci e C.B.M Abreu, Campinas, ano 17, n. 56, dez. 1996, p. 388-411.

- ARANTES, Otilia B. F. *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo: Annablume, 2012.
- \_\_\_\_\_. Os Novos Museus. In: *O lugar da arquitetura depois dos Modernos. 3ª Edição*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política (obras escolhidas)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994.
- CASTILHO, Sonia Salcedo. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHAGAS, Mario de Souza. No Museu com a Turma do Charlie Brown. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT, nº 15, 1994.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição, Concepção, Montagem e Avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CURY, Marília Xavier. *Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições*. São Paulo: MAE-USP, 2021.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.
- GONÇALVES, Lisbeth R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo, Edusp/ Fapesp, 2004.
- Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Museus em Números*/Instituto Brasileiro de Museus Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 240 p., vol. 1.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. *October*, vol. 54, Autumn, 1990, p.3-17.
- RAJCHMAN, John. Effetto Bilbao. In: *CASABELLA 673*, anno LXIII dicembre 1999 / gennaio 2000. Milano, p. 10 - 12.
- SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira*. Orientadora: Blanca Luz Brites. Tese (Doutorado). UFRGS, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2019. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197434>.
- VALÉRY, Paul. O problema dos museus. In: *ARS*, v. 6 n. 12, tradução de Sônia Salcedo, 2008, p.31-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039/3728>. Acesso em: 13 jun

2021. Do original: VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293.

URBACH, Henry. Exhibition as Atmosphere. In: *LOG 20 Curating Architecture*, New York: Anyone Corporation, Fall 2010, p. 11-17.

ZARDINI, Mirko. Exhibiting and Collecting Ideas: A Montreal Perspective. *LOG 20 Curating Architecture*, New York: Anyone Corporation, Fall 2010, p. 77-84.

#### Fontes eletrônicas e sites

FOLHA DE SÃO PAULO. Mostra do Redescobrimento é inaugurada em SP. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.html>. Acesso em: 15 mai 2022.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANO DE BUENOS AIRES. Tercer Ojo. Disponível em: [https://www.malba.org.ar/evento/tercer-ojo\\_\\_coleccion-costantini\\_en-malba/](https://www.malba.org.ar/evento/tercer-ojo__coleccion-costantini_en-malba/). Acesso em: 15 dez 2022.

MUSEUSBR. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/> Acesso em: 12 set 2022.

SPIVAK, Laura. Terra Incógnita. Disponível em: [www.lauraspivak.com.ar](http://www.lauraspivak.com.ar). Acesso em: 19 dez 2022.