

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

PROCESSOS DE PESQUISA: RELAÇÕES ENTRE OBRA E ESPAÇO EXPOSITIVO

Maria Violeta Polo*

RESUMO: Este trabalho tem como principal objetivo apresentar à comunidade acadêmica o processo de uma pesquisa na área da expografia, o quadro na qual se encontra inserida, bem como outros aspectos como considerações técnicas da expografia moderna e uma breve história de algumas exposições brasileiras que tiveram destaque devido à sua expografia. Essas exposições são o objeto de estudo de minha dissertação de mestrado, que tem como objetivo investigar relações entre obra e espaço expositivo por meio do processo de percepção visual (Gestalt e fenomenologia). Foram selecionadas exposições que, pelo uso de expografias inéditas, tornaram-se símbolos na história das exposições de arte no Brasil: “Exposição de uma casa modernista”, em 1930, “A Grande Tela” da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1987, e o “Barroco” da “Mostra do Redescobrimento”, em 2000.

INTRODUÇÃO

Instigada a compreender as possíveis relações entre obra e espaço expositivo em museus de arte, desenvolvi durante o curso de graduação em Artes Plásticas, realizado no Instituto de Artes da UNESP, uma pesquisa de iniciação científica, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, com apoio da Fapesp, intitulada *Obra e espaço nas exposições de arte: uma documentação sobre o cubo branco*. Apesar do amplo interesse que já possuía sobre cenografia, assunto para o qual direcionei minha grade curricular complementar, iniciei a investigação a partir da *Mostra do Redescobrimento*, realizada em 2000, no parque do Ibirapuera de São Paulo. Fui bastante motivada pela discussão que ocorria durante a mostra, sobre a possibilidade de a cenografia aplicada no módulo de arte barroca conquistar um destaque maior do que as obras barrocas ali expostas.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli e com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Bacharel em Artes Plásticas pelo IA-UNESP/2003.

QUADRO ATUAL E PROCESSO DA PESQUISA

A partir de alguns eventos de museologia realizados em São Paulo durante o ano de 2003 (*IV Semana de Museus e Encontros Museológicos* – 3ª edição), foi possível constatar freqüentes manifestações por parte de museólogos, que se referiam à falta de uma política institucional definida. De outro lado, a partir das entrevistas realizadas durante a pesquisa de iniciação científica citada, constatou-se uma série de divergências conceituais entre os profissionais entrevistados, envolvendo questões de nomenclatura, de existência ou não de uma neutralidade no cubo branco, de autoria do curador, de aura ou valorização do objeto, críticas sobre aplicações e funcionalidades de recursos expográficos. Desta maneira, as questões em torno da expografia se mostram relevantes para os rumos das montagens de exposição de arte futuras, dado o interesse que o assunto vem recebendo da parte de artistas, curadores e organizadores de exposição.

As mega-exposições que têm chegado ao Brasil – desde as bienais internacionais – procuram sociabilizar a arte e os *mecenas* ou investidores – como George Warchavchik, Ciccilo Matarazzo e Brasil Connects – procuram estratégias para atrair o público. O *consumo*, a popularização da arte e, ainda, o retorno do investimento têm sido uma preocupação para esses agentes culturais. Assim, cada vez mais, na tentativa de atrair o público, a expografia cenográfica é o recurso didático mais usado ultimamente. Didático porque tenta contextualizar as obras para que o público possa familiarizar-se e compreendê-las.

A bibliografia relacionada à museografia¹ é bastante ampla. Consiste principalmente em manuais técnicos; existem também dicionários de museologia e de arte, artigos e trabalhos acadêmicos. Os manuais de montagem de exposição, em geral desatualizados, se mostram um tanto superficiais quanto ao conteúdo; geralmente citam poucas regras e descontextualizadas, sem definir tipologias de expografia. Os dicionários de museologia e de arte consultados são incompletos nesse aspecto e nem sempre definem termos usuais como, por exemplo, *expografia* e *curadoria*.

Os trabalhos acadêmicos relacionados com o assunto são bastante atuais e grande parte foi realizada a partir de 2000 em dissertações de mestrado, teses de doutorado ou de livre-docência. Esses últimos apresentam uma visão clara e específica, embora sem se aprofundar no assunto da expografia, pois apresentam, no geral, um caráter histórico. Ainda assim, é possível encontrar abordagens técnicas e o estabelecimento de tipologias, contudo, de forma dispersa. Já os ensaios disponíveis no *site* do ICOM (Conselho Internacional de

¹ Museografia é o termo que define o projeto arquitetônico do museu visando outras três sub-áreas: segurança, conservação e expografia. Esta pesquisa concentra-se apenas na área da expografia, apesar de os aspectos de segurança e conservação estarem diretamente relacionados a ela.

Museus) abordam discussões bastante atuais, semelhantes àquelas que foram debatidas em eventos da área (como os citados). Os assuntos principais giram em torno das mega-exposições, do uso da cenografia e das novas linguagens midiáticas. Outras fontes, como livros de história da arte e catálogos de exposições, contêm poucas informações e dados relevantes quanto à expografia, mas são essenciais para a contextualização histórica e a análise da proposta curatorial.

Dada a carência bibliográfica específica e exaustiva, propus neste trabalho (mestrado) investigar relações entre obra e espaço expositivo mediante o processo de percepção visual, para analisar as aproximações e/ou distanciamentos de acordo com a expografia presente nas exposições de arte. O título foi predefinido como *Obra e espaço nas exposições de arte: uma reflexão fundamentada na percepção visual*.

Para que a pesquisa possa focar relações entre obra de arte e espaço expositivo, foram escolhidas quatro expografias e duas teorias para análise. A realização deste trabalho consiste em duas etapas. A primeira, na realização de um levantamento de toda a documentação possível sobre as expografias escolhidas. A segunda, no desenvolvimento das análises iconográficas dos locais e na aplicação das teorias de percepção visual, especificadas no projeto de pesquisa. Espera-se, desta maneira, desenvolver uma reflexão, levando em conta também as opiniões de críticos, de artistas e do público.

Os critérios para a escolha das expografias de exposições de arte foram os seguintes: estilos distintos de expografia; contribuição para o rompimento de padrões de sua época; grande repercussão, inclusive internacional. Foram selecionados:

<p><u>EXPOSIÇÃO DE UMA CASA MODERNISTA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Arquitetura: George Warchavchik ▪ Período: 26 de março a 20 de abril de 1930. <p>Esta foi a primeira casa modernista que esteve aberta para visitação do público. O dado mais relevante para esta pesquisa � o fato de que neste evento foi possível, pela primeira vez no Brasil, expor obras modernistas em um local com uma arquitetura condizente.</p>
<p><u>A GRANDE TELA, XVIII Bienal Internacional de São Paulo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Curadoria: Sheila Leirner ▪ Período: 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985. <p>Esta foi uma forma alternativa encontrada pela curadora � divisão geopolítica estabelecida nas bienais anteriores e ao "rigor e neutralidade da 'caixa branca'",² que favoreciam hierarquiza�es segundo sua interpreta�o. A Grande Tela consiste na exposi�o das obras de forma seqüencial em imensos corredores; "a primeira 'Bomba</p>

² LEINER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria do Estado da Cultura, 1991.

Crítica' produzida pela própria Bienal desde 1951".³

BARROCO, XXV Bienal internacional de São Paulo (Mostra do Redescobrimento)

- Curadoria: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
- Projeto cenográfico: Bia Lessa
- Período: 23 de abril a 7 de setembro de 2000

A opção foi apresentar as obras inseridas em uma cenografia dramatizada que consistia de quatro ambientes, pelos quais o visitante era obrigado a interagir com o espaço para visualizar as obras.

Os dois tipos de análise que serão utilizadas para a abordagem dessas exposições partem da *Gestalt* e da percepção fenomenológica. Estas teorias de percepção visual contribuíram e contribuem ainda hoje tanto para discussão e o desenvolvimento das artes plásticas como para a importante questão da expografia.

Todas as exposições selecionadas, com exceção da *Mostra de uma Casa Modernista*, foram documentadas em seus respectivos catálogos de exposição. Informações complementares estão sendo coletadas a partir do estudo de uma bibliografia básica e consultas a arquivos de diversas instituições. Os arquivos que estão sendo consultados são o do Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo, o Arquivo Lasar Segall, o Acervo Carlos Warchavchik, o Arquivo Ana Mense da Fundação Bienal de São Paulo, o Arquivo do Estado de São Paulo, a Biblioteca Mário de Andrade etc., com a finalidade de reunir projetos, plantas, fotografias e demais documentos que apresentem informações relevantes sobre o processo curatorial e textos, para realizar um levantamento iconográfico das exposições bem como das opiniões correntes na época. Todas tiveram uma grande cobertura pela imprensa em suas respectivas épocas, com referências freqüentes sobre a expografia. Grande parte das informações necessárias para o desenvolvimento deste trabalho ainda não foi publicada por outros pesquisadores ou organizada em seus respectivos arquivos (como é o caso da XVIII Bienal no Arquivo Ana Mense). Conforme a necessidade, realizar-se-ão entrevistas com as pessoas ligadas a essas exposições – profissionais envolvidos, artistas e pessoas que testemunharam tais acontecimentos –, com o objetivo de documentar novos depoimentos ou dados relevantes para o desenvolvimento das análises.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPOSIÇÕES DE ARTE

³ AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 324.

No início do século XX, os artistas modernistas brasileiros improvisavam espaços para realizar suas exposições por não poderem participar das exposições financiadas pelo Estado. Em geral, estes espaços conquistados se encontravam dentro de estabelecimentos comerciais. A fim de não desperdiçar espaço, a parede cedida era totalmente tomada por pinturas e gravuras postas à venda, remetendo à antiga expografia usada nas galerias dos palácios reais (que, por sua vez, remetia aos *gabinetes de curiosidades*). De certa forma, os artistas modernistas, por terem condições de viajar freqüentemente para a Europa, tinham a oportunidade de visitar outras exposições. Assim, entraram em contato com o desenvolvimento de uma nova expografia aplicada principalmente pelos alemães, devidas às influências diretas dos novos estudos da *Gestalt* e da escola Bauhaus: o *cuvo branco*.

Ingressando no Brasil em 1923, o arquiteto George Warchavchik, russo, formado em Roma e com grande influência da escola Bauhaus, publicou nos jornais dois anos depois o manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna*. Esta atitude chamou a atenção dos modernistas de São Paulo, e o arquiteto passou a fazer parte do grupo. Em 1930, Wachavchik, com idéia de apresentar para a sociedade o novo conceito de arquitetura, inaugurou o seu segundo projeto conhecido como a *Casa Modernista*, localizado na Rua Itápolis 119, no bairro Pacaembu, São Paulo, com uma grande exposição. Ao invés de apresentar a todos a casa vazia, abriu o espaço para a participação de seus colegas modernistas. E, apesar de toda a dificuldade encontrada pelo arquiteto devido à falta de materiais necessários para a construção da casa, seu acabamento e para a construção do mobiliário, Warchavchik não desanimou e improvisou uma oficina nos fundos de sua própria casa. Segundo descrição de Geraldo Ferraz, seu amigo e jornalista na época,

a primeira casa modernista, uma casa até certo ponto econômica, serviria para a demonstração da nova arquitetura, abrigando em seus muros também exemplares vários mas autênticos e qualificados representantes da arte mais recente. Subia-se por uma rampa, chegava-se à entrada à esquerda, chegava-se ao interior. Aí se encontravam no salão pinturas e esculturas, decorações, livros, todos exemplificados do movimento renovador, tanto nacionais quanto estrangeiros. [...] A fria e resumida enumeração não dá idéia do que foi a Exposição da Casa Modernista no Pacaembu, de cuja inauguração se fez um filme, mostrando o grande interesse das personalidades mais destacadas da cidade ao povo, tanto que, em poucos dias, marcava uma visitação de 20 mil pessoas. Pela primeira vez se fez uma exposição tão singular da arte brasileira moderna.⁴

Com esta exposição, estes artistas tiveram a oportunidade que lhes faltava. Foi a primeira vez, no Brasil, em que foi possível expor obras de arte moderna em um *cuvo branco*, ou seja, em um local que apresentasse características de uma expografia modernista. Como depôs Oswald de Andrade, “a casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa”.⁵

⁴ FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo: memórias / Geraldo Ferraz*. Org. Edla van Steen. Rio de Janeiro: paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1983. p. 71-72.

⁵ ANDRADE, Oswald. s. título. *Diário Nacional*. São Paulo, 5 abr. 1930.

A partir desta exposição, Mário de Andrade observava como o ambiente modernista, completamente livre de ornamentos, favoreceu a interpretação dos objetos apresentados como obras de arte. Propôs, desta maneira, inserir outros objetos, mesmo que pertencentes ao cotidiano, para que ganhassem conotação artística. Isso condiz exatamente com o que fez Duchamp em 1917, ao enviar um mictório (intitulado *A fonte*) ao salão de Nova York. Esta é uma discussão presente ainda hoje e que vem acompanhando o desenvolvimento da expografia no decorrer de toda a história da arte. “Se eu possuísse uma casa modernista [...], entre os móveis modernos da sala-de-visita eu colocava uma cadeira Luiz XV. Imaginemos isso em nossa cabeça: qual a sensação que dá? A única legítima atualmente a respeito duma cadeira Luiz XV: a sensação dum objeto de arte”.⁶

Ainda em 1930, Warchavchik apresentou sua tese no *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura*, no Rio de Janeiro. Nesse período, também se iniciaram reuniões entre artistas e intelectuais a fim de conquistar reconhecimento institucional e fundar um museu de arte moderna. No fim da década de 1940, com o apoio do presidente do MOMA/NY (Museum of Modern Arts), Nelson Rockefeller, brasileiros como Ciccilio Matarazzo, Yolanda Penteadó e Sérgio Milliet inauguram o MAM/SP (Museu de Arte Moderna), em 1948. Em seguida, criaram a Fundação Bienal, que teve sua primeira exposição apresentada em 1951. Estas instituições, assim como as demais que surgiram posteriormente, continuaram aplicando a expografia moderna (isto é, o cubo branco) de forma predominante em suas exposições.

Já na década de 1980, a jornalista e crítica de arte Sheila Leirner assumiu a curadoria da XVIII Bienal Internacional de São Paulo. Os preparativos começaram a ser organizados dois anos antes do evento e um tema para a seleção dos trabalhos foi proposto pela primeira vez: *O homem e a vida*. Apesar de o tema ser bastante criticado pela imprensa da época, muitos artistas inscreveram seus trabalhos. À medida que as obras foram chegando, Sheila Leirner pôde constatar que o mesmo tipo de pintura estava sendo produzido simultaneamente em diversas partes do mundo e, se não aprovou todos, aprovou a participação de quase todos os trabalhos inscritos.

O esboço da expografia que seria realizada no edifício da bienal foi gradativamente modificado. Hoje, encontram-se em caixas de arquivo diversas listas de cálculos sem título, nas quais as telas de pintores contemporâneos iam sendo remanejadas de acordo com suas dimensões. Pouco antes da abertura da Bienal, um material impresso escrito pela curadora foi distribuído para toda a imprensa, contendo informações sobre a programação e um guia de como visitar a exposição com textos que explicavam questões mais conceituais sobre a curadoria. Assim, a *Grande Tela*, uma proposta inovadora de expografia, foi lançada. Segundo sua reflexão, esta expografia estaria de acordo com a linguagem artística das obras expostas.

⁶ ANDRADE. Op. cit.

Justifica a mudança de expografia dizendo que as manifestações artísticas da década de 1970, caracterizadas pela idéia de espetáculo, “exigiam o rigor e a neutralidade da ‘caixa branca’ como espaço de galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver”.⁷ Também afirma que a representação geopolítica tradicional favorecida pelo uso de salas, conduz a leitura dos visitantes à interpretação, criando hierarquias. Assim, “ela não deve de forma alguma ser a vitrina do que se faz no exterior, como modelo para a produção dos países subdesenvolvidos”.⁸

Desta forma, foram construídos três corredores paralelos de 100 metros cada (5 metros de pé direito), com centenas de pinturas neo-expressionistas de grande formato, que foram enfileiradas e separadas por uma distância média de 10 centímetros. A proposta gerou grande polêmica. Os representantes alemães foram os que mais se sentiram prejudicados; alguns tentaram impedir a exposição de suas obras, mas Sheila Leirner não cedeu.

As pessoas que foram encarregadas de pendurar os quadros têm uma idéia engraçada sobre pintura. Elas acham que quadros de 7,5 metros de altura, como é o caso de algumas das minhas telas, podem ser vistos a três metros de distância. Isso, para mim, é o mesmo que coloca-los no escuro. Tenho muita vontade de participar da Bienal, mas acho que mostrar estas telas dessa maneira é o mesmo que não mostra-las.⁹

Segundo depoimento do artista brasileiro Nuno Ramos, em 2003, que também teve suas telas aí expostas, esta foi a primeira vez em que um curador impôs claramente sua autoria.

Em meados da década de 1990 as exposições de arte no Brasil, que antes eram visitadas apenas por uma elite cultural, sofreram uma importante mudança. Elas foram conquistando um espaço cada vez maior, inclusive na mídia, o que favoreceu organizações de mega-exposições populares. Questionamentos sobre a forma dessas exposições tornam-se cada vez mais presentes. Uma das principais perguntas voltava-se para a escolha da expografia a ser aplicada em cada mostra. Até então, pouco se via de inovador na forma com as montagens eram realizadas. Em geral, os experimentos anteriores consistiam no uso de painéis coloridos dispostos de forma a estabelecer novos trajetos e organizar assuntos, tais como técnicas, períodos ou origens das obras.

Em 2000 os organizadores da Bienal realizaram uma mega-exposição que ficou conhecida como *Mostra do Redescobrimento*, na qual se apresentou um módulo para cada tipo de arte, abrangendo toda a história do Brasil desde o período neolítico até a contemporaneidade. Cada módulo foi organizado por um curador e uma equipe diferente, as quais contaram com a participação de cenógrafos em cada um. Grande parte da mostra apresentava o uso de alguma cenografia dramatizada. O módulo da arte barroca foi um dos que mais despertaram interesse no público, que, não raro, se emocionava. A opção foi

⁷ LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria do Estado da Cultura, 1991. p. 222.

⁸ LEIRNER. Op. cit., p. 222.

⁹ DOKOUPIL. Apud: Um debate com os artistas alemães. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 4 out. 1985, p. 19.

apresentar as obras inseridas em quatro ambientes distintos, entre os quais foi estabelecido um único trajeto. O visitante era, portanto, levado a interagir com o espaço para poder visualizar as obras. Segundo depoimento da própria cenógrafa, este foi o resultado de uma investigação realizada na época, a qual percorreu várias cidades do interior do Brasil. Foram documentadas distintas manifestações religiosas do catolicismo, que são os ambientes que ela tentou reproduzir na exposição por meio dos mais variados recursos. Mas as críticas quanto a essa expografia, têm repercussão até hoje, como estas retiradas das entrevistas realizadas na pesquisa anterior.¹⁰ Cyro dell Nero afirma: “o problema sobre o tratamento de qualquer exposição é a medida. Não me parece a melhor medida termos uma exposição na qual as flores amarelas feitas pelos presos do Carandiru têm mais importância do que as obras do Aleijadinho, que são decoradas por elas. Então, a interferência da cenografia na exposição tem o seu limite”.¹¹

O planejamento da expografia, além de atender proposta estética e narrativa curatorial, assume responsabilidades relacionadas ao atendimento do público, segurança e conservação. O conjunto de todas essas medidas só pode ser finalizado após a definição de um projeto resultante entre a proposta do curador e o plano da instituição. Na opinião da coordenadora da Ação Educativa (Brasil Connects), Mirian Celeste, “na grande maioria das vezes, a montagem desconhece o trabalho, a ação educativa. Nós temos que estabelecer com mais precisão os limites. A entrada da ação educativa tem sido posterior a um projeto já definido [...]. Ali na mostra do Redescobrimento, o barroco era um gargalo enorme”.¹²

ALGUNS ASPECTOS RELEVANTES QUANTO À EXPOGRAFIA MODERNA

Para concluir a apresentação deste trabalho gostaria de ressaltar alguns aspectos fundamentais atuais:

- por trás de toda exposição de arte existe um projeto curatorial. Este, por sua vez, apresenta um discurso, resultado de alguma pesquisa que determina critérios para a escolha, a seleção e a organização das obras apresentadas;
- a arquitetura dos museus modernos consiste geralmente em um grande e único salão, subdividido posteriormente por painéis móveis semelhantes às paredes. Existem duas possibilidades para o aproveitamento do espaço, geralmente usadas

¹⁰ POLO, Maria Violeta. *Obra e espaço nas exposições de arte: uma documentação sobre o cubo branco*. São Paulo, 2002. Iniciação Científica, FAPESP. (Bacharelado em Artes Plásticas). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. p. 163.

¹¹ NERO, Cyro dell. Entrevista à autora, São Paulo, 2002. POLO, Maria Violeta. *Obra e espaço nas exposições de arte: uma documentação sobre o cubo branco*. São Paulo, 2002. Iniciação Científica - FAPESP - (Bacharelado em Artes Plásticas). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. p. 163.

¹² NERO, Cyro dell. Op. cit., p. 180.

simultaneamente, que possibilitam percursos bem característicos. O primeiro é o espaço central usado como galeria principal ou espaço livre, o que favorece a aplicação de um roteiro aleatório e é ideal para a exibição de obras de grandes dimensões, especialmente as tridimensionais. Em segundo lugar, o uso dos espaços laterais, que permitem apresentar um circuito de percurso fechado ou pré-determinado e é ideal para a exibição de coleções, obra em ordem cronológica ou obras organizadas por categorias;

- a expografia moderna, influenciada pela *Gestalt*, consiste no isolamento do objeto exposto por inteiro dentro do campo visual do observador. Para tanto, há necessidade de aplicar artifícios na tentativa de neutralizar o espaço, como o uso de paredes brancas, luz difusa, pedestais modulares, ausência de moldura ou o uso de *passepertout* no caso de fotos ou gravuras. Um fator importante é a distância estabelecida entre os objetos, possibilitando a circulação e a observação por todos os ângulos e permitindo ao mesmo tempo que o observador possa afastar-se para observar o conjunto.

Todas as exposições analisadas neste trabalho não foram realizadas no espaço convencional moderno, apesar de o edifício da bienal sempre ter sido adaptado para atender tais padrões. Este edifício, inicialmente, foi projetado por Niemeyer para abrigar o Pavilhão das Indústrias, em 1945. Foi incorporado à Fundação Bienal, apenas em 1958. O edifício apresenta alguns fatores físicos favoráveis para a exibição de obras de arte, como o pé direito alto, ausência de paredes fixas em toda a extensão do edifício e sua grade dimensão (capaz de abrigar em um único evento obras representativas de diversas nacionalidades, ao contrário do que ocorre na Bienal de Veneza, por exemplo, em que cada país é exibido em um edifício diferente).

Desde as primeiras bienais, os vidros sempre foram vedados com tapumes pintados de branco, tornando o espaço condizente com o da expografia moderna. Na Bienal de XVIII, Sheila Leirner não rompeu apenas com os padrões modernos de expor as obras na *Grande Tela*, resgatando um modelo usado nas antigas galerias de palácios reais europeus até princípios do século XX, como também deixou de cobrir os vidros, pela primeira vez, integrando as instalações com a paisagem do Parque do Ibirapuera. O módulo do barroco na *Mostra do Redescobrimento*, também realizada no edifício da Bienal, rompe novamente com os padrões modernos, levando o recurso cenográfico ao extremo. De acordo com a idéia de Bia Lessa, o público vivencia as mesmas dificuldades para observar as obras, como se estivesse acompanhando uma procissão de religiosa. A *Exposição de uma Casa Modernista* vincula-se com o surgimento deste novo modelo de museu, e na ocasião oportuna funcionou como tal, mas tratava-se de uma casa residencial.

Referências

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Mário. s. título. *Diário da Noite*. São Paulo, jul. 1930.

ANDRADE, Oswald. s. título. *Diário Nacional*. São Paulo, 5 abr. 1930.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo: memórias / Geraldo Ferraz*. Org. Edla van Steen. Rio de Janeiro: paz e Terra; São Paulo: Secretária Municipal da Cultura, 1983.

GUIMARÃES, Fernando L. G. Bienal equivocada. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 set. 1985. Ilustrada, cartas, p. 51.

Um debate com os artistas alemães. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 4 out. 1985, p. 19.

LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria do Estado da Cultura, 1991.

NUNO, Ramos. Depoimento sobre seu percurso como artista. São Paulo, 2003. Manuscrito. Entrevista concedida a Maria Violeta Polo.

POLO, Maria Violeta. *Obra e espaço nas exposições de arte: uma documentação sobre o cubo branco*. São Paulo, 2002. Iniciação Científica – FAPESP – (Bacharelado em Artes Plásticas). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.