



O ESPAÇO EXPOSITIVO, ESTRATÉGIAS DE APRESENTAÇÃO E OS EFEITOS DE SENTIDO

Ana Lucia Moraes de Oliveira¹
Wagner Jonasson da Costa Lima²
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UDESC

Resumo

Focalizando estratégias de apresentação e a produção de efeitos de sentido, será realizada uma análise que privilegia dois espaços expositivos. Inicialmente será abordado o projeto para a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP 7 de Abril) em dois momentos, 1947 e 1950, desenvolvido por Lina Bo Bardi, um importante precursor da instalação de exposições realizadas por um arquiteto no Brasil. Em seguida, serão consideradas as instalações audiovisuais que remetem ao dispositivo cinematográfico a partir da exposição “Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos”, de Arthur Omar, realizada no Centro Cultural Telemar, no Rio de Janeiro, em 2006.

Palavras-chave: ambiente expositivo; estratégias de enunciação; efeitos de sentido.

O ambiente característico de um espaço expositivo de arte resulta do uso de estratégias arquitetônicas e técnicas que estruturam e organizam a percepção. A apresentação de obras de artes visuais e a constituição de espaços expositivos adequados para a fruição da arte é tarefa que envolve

¹ Mestranda regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, sob a orientação da Profa. Dra. Sandra Makoviecky.

² Mestrando regularmente matriculado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, sob a orientação da Profa. Dra. Rosângela Cherem.



uma organização interna, tanto semântica quanto sintática, proporcionando determinados efeitos de sentido.

Focalizando a produção de tais efeitos, será realizada uma análise que privilegia dois espaços expositivos. Inicialmente será abordado o projeto para a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP 7 de Abril) em dois momentos, 1947 e 1950, desenvolvido por Lina Bo Bardi, um importante precursor da instalação de exposições realizadas por um arquiteto no Brasil. Em seguida, serão consideradas as instalações audiovisuais que remetem ao dispositivo cinematográfico a partir da exposição “Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos”, de Arthur Omar, realizada no Centro Cultural Telemar, no Rio de Janeiro, em 2006.

De acordo com Oliveira (2001), os dois pólos visados pelos estrategistas da imagem são o ver e o olhar. Procuram alcançar estes dois pólos através da sinestesia. Convoca-se adiante os demais sentidos para atuarem juntos e, desta forma, despertar a percepção do sujeito. A imagem passa a agir nas múltiplas encenações que a constituem, sensível e cognitivamente. O estudioso da imagem busca a partir daí um instrumental metodológico para explicitar e compreender como a imagem significa o que significa. Oliveira indica, ainda, que o propósito mesmo da imagem é pôr em ato as suas encenações constituintes e constitutivas. Assumindo a imanência do texto, atingir a significação é determinar tanto os modos de sua produção textual, quanto o sistema de valores que nela circula.

Lina Bo Bardi, o museu e o espaço expositivo

A exibição de uma obra de arte pode sugerir o gosto do curador, o tema da exposição, ou ainda a impressão que os objetos expostos e o espaço venham a suscitar no expectador. Neste sentido, salões, mostras, galerias e museus, entre espaços públicos e privados, adotam sistemas de seleção e exibição, segundo os quais as obras de arte são apresentadas e expostas. Contudo, a maior parte dos diferentes eventos em torno da arte no Brasil, no



final dos anos 1940 e início da década de 1950, ajustou-se à reprodução de um modelo perspectivado de instituição da arte e de seus espaços expositivos. Para demonstrar essa idéia, apresenta-se o projeto organizado por Lina Bo Bardi no MASP, revelando um original projeto expositivo, que proporciona o entendimento de um museu que buscou uma nova forma de exposição de arte e de um espaço adequado a sua expressão.

A atuação da arquiteta de origem italiana Lina Bo Bardi (1914-1992) foi marcada pelo seu vínculo com o campo da museografia, na criação de espaços e projetos culturais, através dos quais procurou colocar a arte numa relação de proximidade com o público. Baseada em um modelo de exposição que favorecia a relação entre os diferentes objetos expostos e sua fruição, o conceito expositivo da arquiteta explora a relação entre o espectador, o espaço, o objeto e arquitetura. Esta concepção adotada no Museu de Arte de São Paulo, em 1947 e 1950, representa uma idéia oposta ao isolamento da obra de arte, que naquela época predominava na concepção museográfica instituída.

O MASP 7 de Abril como ficou conhecido, foi inaugurado em 2 de outubro de 1947 e formou a mais importante coleção de arte européia da América Latina. Nos três primeiros anos, o museu funcionou em uma sala de 1.000 m² no edifício Guilherme Guinle, sede dos Diários Associados localizado à Rua 7 de Abril, centro da capital paulista. Lina Bo Bardi desenvolveu não só o projeto arquitetônico para a instalação do museu, desenhando inclusive o sistema de fixação das obras, bem como cadeiras e exposições. O museu abriu seu espaço, dividido em quatro ambientes: pinacoteca, onde ficam expostas as obras do acervo; sala de exposição didática sobre a história da arte; sala de exposições temporárias, e ainda um pequeno auditório.

No que diz respeito ao espaço, a solução arquitetônica ficou limitada à adaptação formal interna, já que a instalação do museu foi uma adequação de um projeto existente previsto para outra finalidade e não a de um museu. O projeto expositivo elaborado por Lina Bo Bardi é o que melhor definia o espaço destinado à pinacoteca do MASP, onde eram apresentadas as obras da



coleção permanente. Esta forma de exibição das obras difere bastante dos outros locais de exposição da cidade na época. Sem paredes, os quadros ficavam suspensos por tirantes de aço, sustentados por tubos de alumínio com iluminação planejada para o local. A disposição dos suportes expositivos ocupava o entorno do espaço e o centro, entre e ao redor dos pilares. A originalidade da arquiteta esteve em confrontar o espaço único com a individualidade de cada obra de arte, numa dinâmica relação entre a arte, o entorno e o ponto de vista do observador.



Pinacoteca do Masp 7 de Abril com o sistema expositivo desenhado por Lina Bo Bardi, 1947.

Fonte: Ferraz, M. (1993). Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Ao examinar os elementos notados no seu trabalho, tentando mostrar como estes derivam dos princípios modernistas, a genealogia deste trabalho de Lina Bardi pode ser traçado através desta temática na obra de Franco Albini e seu precursor Edoardo Persico, que desenvolveram seus trabalhos de espaços expositivos no período entre guerras, na Itália (Cf. OLIVEIRA, 2003, p.15). Seus trabalhos hesitaram entre o racionalismo e o funcionalismo, mas também em relação a instrumentos de elaboração de configurações na construção e na visão, em que o efeito causado poderia ser entendido como o de leveza e de suspensão.

O tema do espaço expositivo museográfico que Lina Bo Bardi propôs para o MASP em 1947 segue os motivos da transparência, da leveza, deslocamento e suspensão da obra de arte, através dos suportes e no impacto destes motivos na instalação e na visão. A leveza da obra de arte constitui-se,



neste caso, a liberdade dentro da materialidade. A arquiteta italiana explora literalmente a suspensão ao retirar o quadro da parede e deixá-lo flutuar, suspensos pelos tirantes, mas também o deslocamento em relação a instrumentos de elaboração de configurações na construção e na visão, ou como sugere Ana Claudia Oliveira (2001, p.5), visibilidade. Para a autora (2001, p.5-6), a imagem ao ser captada e experienciada pelos sujeitos “passa a agir nas múltiplas encenações que a constituem, tanto sensível, quanto cognitivamente”. Essas encenações se referem a própria história e as estratégias de montagem no texto daquele que organiza (enunciador) para um certo alguém (enunciatário).

Depois da reforma em 1950, Lina Bo informou que o critério que orientou a “arquitetura interna do Museu, restringiu-se às soluções de ‘flexibilidade’, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria do nosso tempo” (BARDI, 1950, p.17). A arquiteta projetou painéis móveis e modulados, que podiam ser montados de acordo com a obra que estava exposta. Em relação à conservação das obras a decisão foi iluminar artificialmente e estabelecer um filtro de isolamento com o exterior, através de um sistema de persianas, que permitia uma constante circulação de ar, isolando o ambiente do contato com o exterior e das bruscas variações de temperatura.



Pinacoteca do Masp 7 de Abril com painéis móveis, após a reforma, 1950.

Fonte: Ferraz, M. (1993). Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Lina Bo Bardi definia o Museu de Arte como um museu “dedicado ao público em massa”, cujo objetivo maior centrava-se na formação de uma “mentalidade para compreensão da arte” (BARDI, 1950, p.17). Esta “atmosfera” que o museu quer formar é o fundamento do projeto de Lina Bo. Propõe criar esta mentalidade através da convivência e da proximidade do público com a arte, representada pela fluída circulação interior do espaço da pinacoteca, proporcionando uma fruição moderna de obras do passado. Às exposições era conferido um papel importante no campo da formação e da cultura, segundo Lina escreveu:

Uma exposição deve ser entendida antes de mais nada, como uma obra de arte: do ponto de vista do ambiente e da apresentação, do pensamento informador, da razão crítica. (...) apresentar os trabalhos confusamente, ao acaso, sem critério nenhum, sem saber mesmo onde se pretende chegar (...), significa não considerar a finalidade educativa dum (sic) certame. (BARDI, 1952, n.8, p.4).

A proposta foi eliminar as paredes e colocar as obras sobre fundo escuro, que misturam gêneros da arte e assim criam o ambiente estético. Desta forma pinturas e esculturas, antigas ou modernas, dividiam o mesmo espaço de forma que não as colocavam em evidência “antes que o observador lhes ponha a vista”. As molduras que não eram autênticas foram eliminadas e as legendas, apenas descritivas, não tinham a intenção de exaltar esta ou aquela obra para deixar ao fruidor a “observação pura e desprevenida”. Desta maneira, “as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte na vida de hoje” (BARDI, 1952, n.9, p.5).

O trabalho de Lina Bo Bardi, neste sentido, propõe o efeito de suspensão temporal, materializado através de molduras, retículas, superfícies e da transparência. Perceber a homogeneidade do que é exposto, dessa maneira, no MASP é parte de um envolvimento com uma “atmosfera” que é única. Em toda a parte as pinturas parecem pertencer às paredes nas quais elas estão de fato fixadas, como se tivessem nascido ali. Não estamos mais cientes do fato de que a união imposta é falsa; em desacordo com o que as



pinturas realmente são. De fato o dilema é tão geral que o impacto da solução do MASP surge como um choque no primeiro encontro, contrário a tudo aquilo a que fomos acostumados equivocadamente. Mesmo depois de familiarizados com ela e de termos assimilado suas propriedades bastantes substanciais, o impacto ainda é irrefutável; o que é inevitável em meio a pinturas deslocadas da parede e expostas evocativamente num espaço único.

Quanto a isso, Ana Claudia Oliveira (2004, p.126) esclarece que a pintura não pode ser considerada um “espelho do mundo natural”, mas sim uma codificação distinta. A pintura, com sua linguagem plástica, “se organiza pelo e no ato do pintor concebê-la no espaço bidimensional”; quer dizer na maneira em que ele se revela enunciador de um enunciado já elaborado, na relação entre este e a enunciação. Esta intercessão presume um “contrato comunicacional que expõe ao enunciatário as relações estabelecidas entre o plano de expressão e o plano de conteúdo”. Assim, como linguagem, a obra de arte pode ser entendida como veículo de comunicação entre o artista e o público. Se em cada obra, reconhece-se essa linguagem; no entanto, a verdade sendo que sua essencial bidimensionalidade “não pode respirar integralmente quando fixada – trancada - numa parede.” (VAN EYCK, 1997, s.p.).

Neste sentido, percebemos a nossa dificuldade em visualizar todas as incontáveis pinturas nas inumeráveis paredes em galerias, salas e museus, os mais variados, à espera de poder voltar para o espaço onde ainda possam vibrar, respirar, por assim dizer, em ambas as direções – não só afastadas de nós, como também vindo em nossa direção. Era assim que foi feito no MASP onde, as obras são resgatadas de sua condição sacralizada e a forma de exposição ajuda a reintegrá-las em um lugar de liberdade e perspectiva, como sugere o espaço da pinacoteca. Qualquer outra solução implicaria divisórias com várias pinturas uma em frente à outra de todos os lados através de vazios. Lina Bo Bardi, de acordo com Van Eyck: “Com visão penetrante ela iluminou o antigo conflito pintura *versus* parede desvendando um dilema infeliz à sua própria e maravilhosa maneira”. (VAN EYCK, 1997, s.p.).



Mas isto não é tudo, há ainda mais já que a generosidade e a ousadia do projeto expositivo eram completamente inclusivas, ou seja envolvem o espectador nessa operação. Respondendo ao espaço da pinacoteca, esticando-o literalmente ao longo dos pilares, há esses suportes acomodando as pinturas, que pode ser descrito também como uma instalação, exemplificando cada item individualmente e, ao mesmo tempo, transcendendo o nome do pintor, o período cultural ou o estilo. Primeiramente, os objetos eram apresentados isoladamente, quase sem suportes, suspensos. Segue-se um espaço com um intrincado sistema de divisórias móveis que, em alguns momentos, se abre para permitir encontros inesperados.

Ao conceber o MASP 7 de Abril, Lina Bo revela os argumentos desta adaptação, numa tentativa de atribuir um “novo sentido social” para os museus, dirigido a um público não iniciado nas artes. A arquiteta pretendia com sua “moderna” concepção museográfica - materializadas na arquitetura de seus espaços e exposições – “a forma mental adaptada”, uma ordenação dos sentidos à compreensão da obra de arte, sem demarcar passado e presente, não excluindo o entendimento que este tem por arte: “como explicar que uma coisa não vale nada se não a coloca em evidencia, paralela àquilo que tem valor?” (BARDI, 1950, p.17). Envolvimento é, evidentemente, um conceito particularmente apropriado para uma experiência dos sentidos que não seja direcional – não sujeita ao ordenamento de um espaço que seja visualmente coerente.

A exposição *Zooprismas* de Arthur Omar

É cada vez mais freqüente no contexto da arte contemporânea a presença de instalações audiovisuais que remetem ao dispositivo cinematográfico. De acordo com Dubois (2009, p.85), o espaço expositivo encontra-se marcado pelo “efeito cinema”. Este efeito pode ser entendido através de um conjunto de propostas de artistas que procuram, através da apropriação ou da citação, utilizar filmes específicos em sua obra. Num plano



mais técnico e teórico, trata-se de pensar as obras e sua produção em correspondência com o dispositivo do cinema, principalmente instalações que privilegiam questões relacionadas à projeção e a imagem em movimento.

A linguagem cinematográfica e seus modos de exibição instalam-se em galerias e museus, determinando formas particulares de convergência entre o cinema e as artes visuais. A exposição “Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos”, de Arthur Omar, é um exemplo desta relação, sendo composta por diversos trabalhos que espacializam a imagem em movimento, transformando o ambiente expositivo em espaço de projeção. A exposição - realizada entre os dias 19 de setembro e 29 de outubro de 2006 – ocupou três andares e a fachada do prédio do Centro Cultural Telemar, no Rio de Janeiro; sendo composta por 14 obras entre instalações, vídeos e fotografias.

A trajetória artística de Arthur Omar (1948) caracteriza-se pelo diálogo entre diversos suportes. Com formação em Ciências Sociais, sua obra abrange cinema, música, vídeo e reflexão teórica. Em “Zooprismas” apresenta obras que articulam figuras de linguagem videográfica e músicas compostas pelo próprio artista, em instalações audiovisuais; além de séries fotográficas expostas em caixas de luz. O primeiro andar do Centro Cultural foi ocupado por quatro obras, “Zootrópio”, “Madona do Raio”, “Esferas Em Fuga” e “La Verité”. O segundo por sete obras, “Balada para os Sete Sims”, “Bastilha”, “Kiss”, “Ballet nº2”, “A Pele Mecânica” e “Menina do Brinco de Pérola”. O terceiro por duas obras, “O Porto” e “Luz, Lumière, Light”. Na fachada do prédio estava disposta a instalação gráfica “Mola Cósmica”. Arthur Omar mobiliza aqui uma grande variedade de dispositivos imagéticos.

Segundo Aumont (2008) chama-se de dispositivo o conjunto de dados, materiais e organizacionais, que determinam a relação do espectador com uma imagem. A primeira função do dispositivo seria regular o contato entre o espaço do espectador e o espaço da imagem. Para o autor, é fundamental ter consciência que toda a imagem foi produzida para situar-se em um meio, determinando seus modos de visão. O tamanho da imagem, por exemplo, é um dos elementos que especificam a relação espacial entre espectador e imagem.



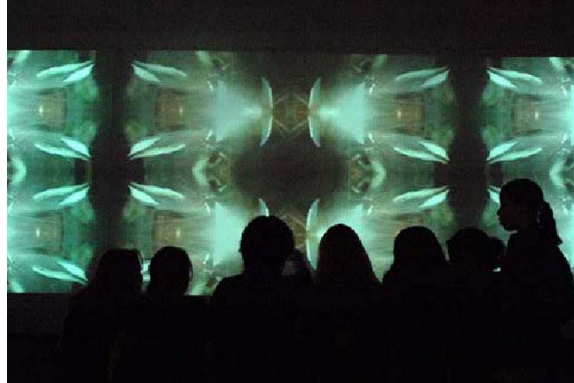
Uma das grandes novidades do Renascimento foi a produção de quadros destacáveis das paredes - menores do que os afrescos das igrejas - proporcionando a relação não só mais íntima do espectador com o quadro, mas mais puramente visual.

A relação espacial do espectador com a imagem é, portanto, fundamental para a sua percepção. Aumont (2008) afirma que muitos artistas perceberam a sua força e, este dado está no cerne de muitos trabalhos, em especial nas instalações. Por outro lado, as imagens também existem no tempo, sob diversos aspectos. De acordo com Aumont (2008), a imagem fílmica e a imagem videográfica são duas variantes da família das imagens temporalizadas, difíceis de serem distinguidas como fenômeno. Os dispositivos cinematográfico e videográfico autorizam a percepção de uma imagem mutável. O que é chamado de situação cinematográfica caracteriza-se pelo encontro do espectador com este dispositivo da imagem temporalizada. Para o autor, o mecanismo dos dispositivos temporais é múltiplo e nenhum espaço o demonstra melhor do que o museu de arte contemporânea, onde as proposições apresentadas misturam todas as famílias de imagens.

Esta multiplicidade caracteriza a exposição “Zooprismas” de Arthur Omar. Segundo memorial descritivo (OMAR, 2009a), a exposição é “uma homenagem aos dez mil anos do cinema” e tem como ponto de partida “a idéia do movimento, da transformação da energia cinética, o ritmo, a intensidade, a aceleração e desaceleração dos corpos” produzindo “experiências cognitivas” e “alterações na percepção”. A videoinstalação *Zootrópio* - trabalho exposto no primeiro andar - é composta por projeções onde “a idéia de Cinema e Guerra se confundem formando um grande caleidoscópio”. Segundo Pimentel (2009) a obra funciona como espinha dorsal da exposição, sendo composta por três telas onde simultaneamente são projetadas imagens de prismas que piscam incessantemente, produzindo um incômodo no olhar. Para a autora, “a instalação é pura potência luminosa”, onde “a percepção enquadrante é suspensão, obrigando o espectador a imergir nesse universo luminoso”



(PIMENTEL, 2009, p. 11). Osório (2009) afirma que seus efeitos nascem das operações de edição da imagem e da projeção em grande escala.



Zootrópio, de Arthur Omar. Vídeoinstalação, 2006. Imagem disponível em <http://www.arthuromar.com.br/zootropio.html>. Acesso em 15 dez. 2009.

Neste caso, convém frisar um traço importante da situação cinematográfica e, mais especificamente, da imagem fílmica. De acordo com Aumont (2008, p. 173-174), a imagem de filme está submetida a um processo de aparecimento e desaparecimento brutais. Assim, um dos caracteres perceptivos fundamentais da imagem de filme é esta aparição brusca. Tem como consequência que o contorno da imagem - que não é limitado por nenhum emolduramento (apenas pelo escuro em torno da tela) - é visto como pertencente à imagem. Essa concepção parece ir de encontro à tese sobre o caráter “centrífugo” da imagem fílmica. Assim, o quadro fílmico é centrífugo, ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas, ele pede um fora-de-campo.

Aumont (2008, p.115-118) ressalta o papel do escuro na sessão cinematográfica. É o escuro em torno da imagem que a torna visível, que materializa a parte de sombra e mistério da sessão, assim “a aura da obra fílmica é noturna”. Esse escuro do dispositivo-cinema enquadra, material e simbolicamente, a imagem. Neste sentido, a exposição “Zooprismas” transforma o espaço arquitetônico do ambiente expositivo, destinado muitas vezes para a exibição de imagens opacas (pintura, fotografia) e que necessitam de iluminação para serem vistas, em espaço de projeção de



imagens-luz, em grande formato e de presença fugidia: o cubo branco se transforma em câmara escura.

Levando em consideração tais características, podemos considerar os elementos que constituem o dispositivo cinematográfico representam uma das vias de acesso para depreender como a significação é produzida nas instalações de Arthur Omar e na exposição como um todo. Segundo Oliveira (2001), definida como um texto, a imagem é um tecido de significação. Enunciação e enunciado são pares pressupostos da constituição textual e a imagem passa a agir nas múltiplas encenações que a constituem. As encenações podem ser consideradas estratégias de instalação no texto daquele que organiza, o enunciador, para um sujeito, o enunciatário. Ainda de acordo com a autora, como em qualquer manifestação de linguagem, um nível da expressão e um nível do conteúdo constroem os modos de estruturação textual da imagem.

Arthur Omar também experimenta, nas instalações fotográficas “La Verité” e “Balada para os Sete Sims”, um dispositivo da imagem em seqüência: caixas de luz onde fotografias serializadas transitam entre o papel fotográfico e a tela translúcida. Segundo Bentes (2009) este dispositivo proporciona a “possibilidade de se experimentar uma nova luminosidade que vem da própria fotografia”. O que observamos resulta de uma projeção luminosa detrás da imagem, procedimento muito semelhante à imagem de vídeo. No caso das caixas de luz, a fotografia, imagem impressa feita para ser vista por reflexão, perde sua opacidade para tornar-se imagem-luz. Para Bentes (2009), explora-se aqui “a vibração da matéria fotográfica” e “suas qualidades cinéticas”.



La Verité, de Arthur Omar. Instalação fotográfica. Caixas de luz, 2006. Imagem disponível em <http://www.arthuromar.com.br/laverite.html>. Acesso em 15 dez. 2009.

Ainda de acordo com Bentes (2009), no repertório de imagens, encontramos frações de corpos, fosforescências e paisagens. Reconhecemos combinações de imagens que, em seqüência, formam a narrativa virtual de um instante. A coleção de imagens traz pequenas variações (mudança de ângulo, enquadramento, aproximação e afastamento) de um mesmo motivo, assim como o deslocamento da imagem precedente. A captação de um instante ganha a qualidade paradoxal de fotograma, onde são exploradas tanto suas qualidades estáticas, quanto formas em transição. Para Dubois (2008, p. 89), é preciso repensar a categoria do “fotográfico” como algo que excede o domínio das fotos-objetos e das obras-imagens para se engajar no caminho dos processos e das modalidades, como um “estado da imagem”. Nesta situação as obras tentam ser cada vez mais “conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo”.

Verifica-se também em “Zooprismas” o rompimento com os limites territoriais de cada arte e seus variados suportes. Um exemplo é a instalação fotográfica “A Pele Mecânica”, que utiliza cinco projetores controlados por computador. Segundo Omar (2009b), as imagens que a compõe são cromatizações de fotografias originariamente em preto e branco, extraídas de série fotográfica “Antropologia da Face Gloriosa”, do próprio artista. Parte-se de um pequeno número de imagens da antiga série para dar origem a um grande número de variações cromáticas, em uma espécie de operação de releitura da



própria obra. O caráter clássico da fotografia em preto e branco dá lugar a uma “serialidade pop”.

Omar (2009b) ressalta que nesta série “as imagens migraram de um suporte para outro” e se movimentam “sob o signo da metamorfose e da migração de formas”. A cromatização da imagem desenvolve uma “nova lógica das sensações”, colocando “em marcha todo um sistema de alteração da superfície da imagem”, a fim de “produzir uma espécie de cirurgia radical na superfície fotográfica, com a aplicação de próteses cromáticas, ou o que chamamos de pele mecânica”. Segundo Dubois (2008, p. 88-89), inúmeras instalações contemporâneas fazem da falsa clivagem entre imobilidade e movimento na fotografia o centro de seu dispositivo. A idéia de projeção é reconsiderada tornando-se um conceito central. Assim como, “a imbricação entre formas e matérias, os deslizamentos quase permanentes entre dispositivos, a capacidade de transcodificação e de retomada”, salientando o “trabalho sobre os limites e as passagens de fronteiras”.

Segundo Osório (2009), a exposição Zooprismas de Arthur Omar é um exemplo da contaminação entre meios, onde “o cinema se transforma em pintura, em dança e em música”. Para o autor, é comum entrarmos em uma exposição hoje e surgir a dúvida de se aquilo que vemos é cinema ou arte. Parte das proposições artísticas desde as décadas de 1960 aponta para a dissolução da divisão tradicional entre artes temporais e artes espaciais. Não é mais o suporte que define a arte, mas a arte que se constitui no suporte. A exposição de Omar indica um uso do audiovisual para além da narrativa cinematográfica convencional. Não se deixa amarrar por uma história, mas por fluxos intensos de imagens. Conceber a afinidade no interior das diferenças é uma constante nos trabalhos. Para Navas (2009), “Zooprismas” indica a diversidade da poética da imagem de Arthur Omar e sua “pluralidade prismática”. A exposição permite ao espectador uma variedade de acessos. Trata-se de presenciar a produção de outra imagética, que procura novas configurações. De acordo com o autor “não se deve ignorar nestas variações, poluições e abissalidades de registros”. Zooprismas acaba sendo uma



exposição histórica, complexa na sua articulação visual e conceitual dentro do campo do vídeo, da fotografia e do cinema.

Considerações finais

Ao adotar sistemas de seleção e exibição, segundo os quais as obras de arte são apresentadas e expostas, a característica do espaço expositivo de arte resulta do uso de estratégias arquitetônicas e técnicas que efetivamente estruturam e organizam a percepção. Estes incluem a influência espacial em que a obra possa inscrever-se; o uso de materiais que não interfiram na representação; e uma ênfase na interação do espectador com a obra. De fato, ambos, espectador e espaço expositivo, seja um museu ou galeria, representam um papel constitutivo nesta interação. Neste sentido, a definição de um espaço expositivo, procura elucidar os percursos da percepção e dos efeitos de sentido das obras de arte.

Na perspectiva greimasiana considera-se os objetos plásticos como os objetos significantes, ou melhor, busca compreender como ele significa e o que significa. Recomenda-se por princípio admitir a ausência de conhecimento no que concerne ao modo de significação desses objetos. Trata-se, quando muito, de reconhecer apenas os “efeitos de sentido” que deles se depreendem. Tais efeitos, podem “ser apreendidos intuitivamente, interpretados e dos quais se pode procurar formular as regularidades”. De acordo com o teórico francês, a interpretação consiste não apenas em formular os efeitos de sentido, como também em compará-los por meio da confrontação. A partir daí, elabora-se em última instância “um sistema de significados paralelos e coextensivo ao sistema de símbolos que se está tentando descrever.” (GREIMAS, 2004, p.92)

O MASP responde a sua maneira as três esferas fundamentais associadas a constituição dos espaços expositivos: a materialidade como molduras, retículas, superfícies polidas e transparência; a forma da experiência deslocada da obra de arte, literalmente a flutuação dos objetos e a suspensão temporal; e por fim impacto destes motivos na instalação e na visão do



espectador. Em “Zooprismas”, o conceito de cinema e o lugar do observador na constituição da imagem são os campos de investigação. Esta proposição tem desdobramentos do ponto de vista da participação do espectador, produzindo novas circunstâncias de visibilidade, a partir de complexa articulação visual e conceitual de diversas manifestações artísticas como a videoarte, a fotografia e o cinema.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARDI, Lina Bo. Balanços e perspectivas museográficas. *Habitat*. São Paulo, n.8, p.2-5, 1952.

BARDI, Lina Bo. O Museu de Arte de São Paulo: função social dos Museus. *Habitat*. São Paulo, n.01, p.17, out./dez. 1950.

BARDI, Lina Bo. O que é um museu? *Habitat*. São Paulo, n.9, p.52, 1952.

BARDI, Pietro M. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1973.

BENTES, Ivana. *Frações de luz - exposição de Arthur Omar*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt7.html>>. Acesso em: 15 de dez. 2009.

DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

GREIMAS, Algirdas J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Haeker, 2004.

HUHTAMO, Erkki. On the Origins of the Virtual Museum. Trabalho apresentado no Nobel Symposium (NS 120). “Virtual Museums and Public Understanding of Science and Culture”, May 26-29, 2002, Stockholm. Disponível em <<http://www.mediaarthistory.org/>>



III Seminário Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias

Florianópolis, 14 de abril de 2010

NAVAS, Adolfo Montejo. *Zooprismas ou o caleidoscópio de Arthur Omar*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt1.html>>. Acesso em: 15 de dez. 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Lisibilidade da imagem. *Revista da Fundarte*. Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, v. 1, p. 5-7, jan.- jun. 2001.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Haeker, 2004.

OLIVEIRA, Olívia F. *Hacia Lina Bo Bardi. Obra construída*. 2G – Revista internacional de arquitectura. Barcelona, Gustavo Gilli, n.23-24, vol. III-IV, 2003.

OMAR, Arthur. *A pele mecânica*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt5.html>>. Acesso em: 15 de dez. 2009b.

OMAR, Arthur. *Zooprismas - ciência cognitiva dos corpos gloriosos*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br>>. Acesso em: 15 dez. 2009a.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Quando a obra de arte é o seu próprio suporte*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt2.html>>. Acesso em: 15 de dez. 2009.

PIMENTEL, Mariana. *Zooprismas: por uma cosmogonia imagética*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos.html>>. Acesso em: 15 de dez. 2009.

VAN EYCK, Aldo. Um dom superlativo. In: BARDI, Lina Bo. *Museu de Arte de São Paulo 1957-1968*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Editorial Blau, 1997.