



Exposições de arquitetura: cronologia de um fenômeno cultural moderno e algumas inquietações

Fernando Guillermo Vázquez Ramos*

*Professor adjunto no Curso e no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. Doutor (Universidad Politécnica de Madrid, 1992); Master em Estética y Teoría de las Artes (Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1990); Técnico em Urbanismo (Instituto Nacional de Administración Pública, 1988); Arquitecto (Universidad Nacional de Buenos Aires, 1979).

Resumo

Este texto discute a história das exposições de (e sobre) arquitetura, que, tendo nascido no início do século XX, nos acompanham até hoje como afirmações fisicamente constituídas ou narrativas espacialmente determinadas da criatividade dos arquitetos modernos, pois foi na modernidade que esses eventos se desenvolveram. Defende que as exposições foram, e ainda são, palco da experimentação e da coragem evidenciadas pela produção arquitetônica (e urbanística) da vanguarda e de estilos consensualmente consolidados, mas que também respondem a propósitos didáticos e de propaganda de instituições culturais governamentais e/ou privadas de todo tipo. Comenta ainda algumas das diferentes modalidades que as exposições assumiram nos últimos 100 anos, dependendo do talante de seus organizadores (artistas ou curadores), para então questionar as intenções que elas têm, ou deveriam ter, nos dias atuais. O artigo também serve como introdução ao tema das exposições e da curadoria, que a revista *arq.urb* definiu como mote para o número 20, o último de 2017.

Palavras-chave: Curadoria. História da arquitetura moderna. Arte e arquitetura. Museus. Galerias de Arte.



Figura 1. O hall central da New Gallery, Londres, 1888. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/New_Gallery_\(London\)#/media/File:New_Gallery_London_Central_Hall_1888.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/New_Gallery_(London)#/media/File:New_Gallery_London_Central_Hall_1888.jpg)>. Acesso em: 19 nov. 2017. [Imagem do catálogo “New Gallery Notes”, Summer, 1888.]

Exposições de arquitetura são relativamente modernas. Houve algumas no século XIX, notadamente na Inglaterra, que produziu a primeira exposição universal em 1851, cujo principal objeto de exibição era o próprio edifício onde ela tinha lugar, o Crystal Palace (Palácio de Cristal), de Joseph Paxton. Contudo, para falar propriamente em exposições de arquitetura ou em que a arquitetura foi de alguma maneira exibida, devemos esperar até as atividades de promoção e divulgação do movimento Arts & Crafts (Artes e ofícios), especialmente as ligadas ao grupo de William Morris, The Arts & Crafts Exhibition Society, que tiveram início em 1888, na recém-inaugurada The New Gallery (Figura 1). Essa entidade cultural visava promover a arte renovadora da época (pré-*rafaelita*, principalmente) para expandir a visão e a influência da arte sobre outros campos como o do *design*, que começava a despontar nos trabalhos de Morris e nos de outros membros do movimento.

Justamente por se tratar de eventos que privilegiavam e fomentavam o contato entre as artes, as exposições incluíam a arquitetura de forma geral, como uma manifestação a mais da proposta abrangente do Arts & Crafts. Assim, a visão da arquitetura vinculava-se ao trabalho artesanal e de *design* que os membros produziam de forma colaborativa. Ainda que de proporções bem mais reduzidas, as mostras do movimento tinham finalidades similares às que manifestavam as grandes feiras (internacionais ou universais) da segunda metade do século XIX, com os europeus (sobretudo franceses e britânicos, mas também alemães) mostrando o avanço da ciência e da arte que a civilização ocidental e o capitalismo industrial promoviam.

Para falar em exposições de arquitetura *stricto sensu*, devemos entrar definitivamente no século XX, que as viu nascer. As primeiras exposições realmente destinadas à arquitetura (e à construção da cidade) foram promovidas na Áustria e na

Alemanha. O caso austríaco se remete à Vienna Secession, que, em 1897-88, sob o comando de Joseph Maria Olbrich, realizou a exposição “Die Sezession”. Aí, a arquitetura compareceu como o edifício (Figura 2), emblemático por certo, que sediava uma exposição de arte, principalmente pintura e escultura. Nesse sentido, ainda segue de perto a tradição das exposições britânicas do Arts & Crafts, mas nesse caso é evidente a centralidade da arquitetura, que alegoricamente “inclui” as outras artes.

O caso alemão é diferente; não porque não reconheça ou manifeste o vínculo entre as artes, especialmente com a pintura, mas porque a centralidade da arquitetura se evidencia na sua preeminência. A primeira exposição de impacto certamente foi a “Deutscher Werkbund Ausstellung” (Exposição da Associação Alemã da Construção), realizada em 1914, em Colônia, onde se apresentaram as primeiras obras de Walter Gropius (Fábrica Fagus) e Bruno Taut (Pavilhão de Cristal). Porém, concentrando-nos especificamente em exposições de arquitetura (de obras, mas também de projetos) em geral, e não de alguns edifícios, a primeira proposta significativa poderia ser a “Ausstellung für unbekannte Architekten” (Exposição dos Arquitetos Desconhecidos), de 1919, produto do trabalho colaborativo do Arbeitsrat für Kunst (Conselho de Trabalho pela Arte), dirigido pelo arquiteto Bruno Taut e pelo crítico Adolf Behne, que resultou do empenho dos membros do Novembergruppe (Grupo de Novembro, de artistas expressionistas que incluía arquitetos como Mies van der Rohe e Walter Gropius, por exemplo) e do Deutscher Werkbund (Associação Alemã da Construção, que reunia industriais, construtores, artesãos, artistas e arquitetos ligados à construção). A exposição seguia os moldes das exposições comuns das artes plásticas, pois os arquitetos estavam inteiramente comprometidos com os grupos de artistas expressionistas da época. Assim, da mesma forma que em exposições de pintura, essa apresentava projetos utópicos (*Idealprojekte*) de arquitetura e

Figura 2. Desenho do edifício da Secession (Wiener Secessionsgebäude). Joseph Maria Olbrich, 1897. Disponível em: <<http://www.design-is-fine.org/post/44774107173/design-for-the-wiener-secessionsgeb%C3%A4ude-vienna>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

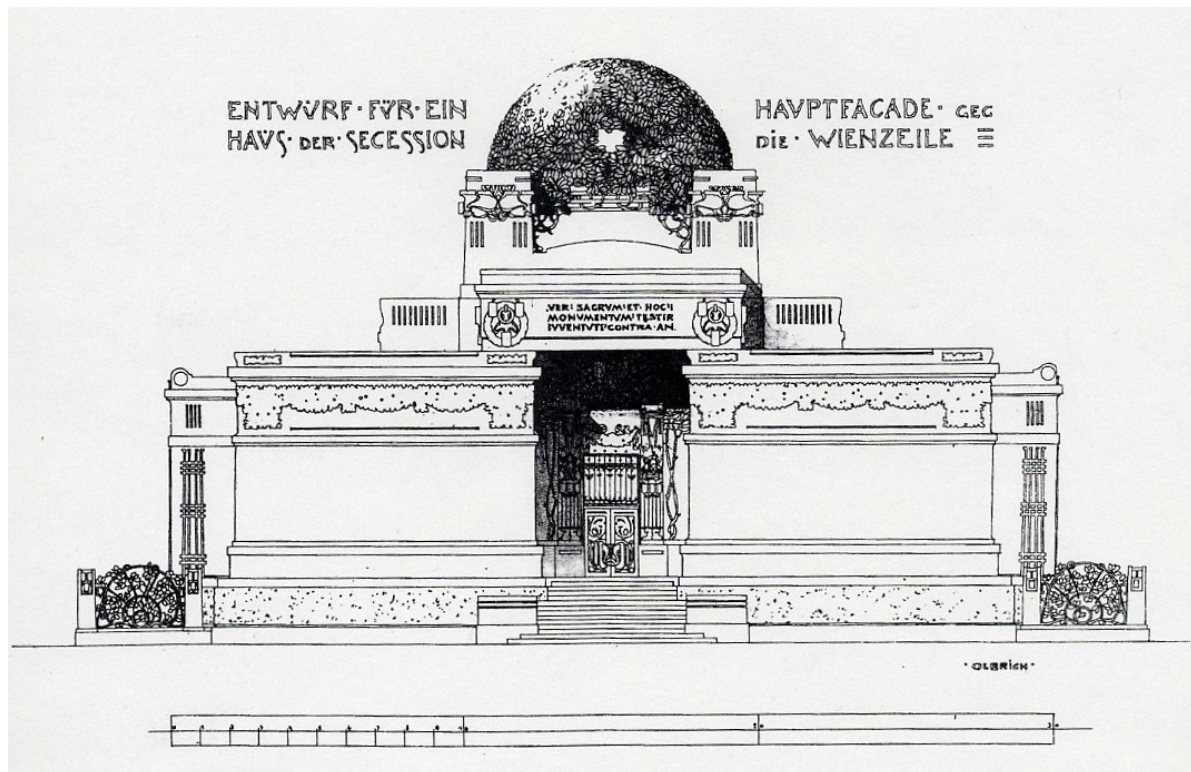




Figura 3. Catálogo da “Ausstellung für unbekannte Architekten”, 1919. Disponível em: <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/L4UWWZIAAJ6NJFNSSOSEEUZG-MWSRNIC53>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

cidade, desenhos, colagens e fotografias manipuladas, todos trabalhos emblemáticos do posicionamento crítico dos integrantes e simpatizantes de Die Gläserne Kette (A Corrente de Cristal, grupo de expressionistas ligados a Bruno Taut) como Max Taut, Johannes Molzahns, Hermann Finsterlin e Wenzel Hablik. No catálogo (Figura 3), textos críticos de Walter Gropius, Adolf Behne e do próprio Bruno Taut sobre o entendimento da arquitetura e da cidade. A exposição alcançou sua maior vocação política em 1920, quando o Arbeitsrat für Kunst a levou para os bairros operários de Berlim, “dedicando-a aos proletários”.

Embora imbuído do princípio de unidade das artes – tanto que cabe mencionar ainda a presença de integrantes da Brücke e de Der Blaue Reiter (Ponte e O Cavaleiro Azul, ambas associações de pintores expressionistas, tanto naturalistas como abstratos, que contaram com a participação de Ludwig Kirchner e Erich Heckel, bem como de Wassily Kandinsky e Franz Marc, respectivamente) e a influência de revistas como *Der Sturm* e *Die Aktion* (A Tempestade e A Ação) – o trabalho desses arquitetos e críticos preconiza a independência da arquitetura frente às outras artes. Confere-lhe centralidade e, sobretudo, defende que seja a única em que as outras podem se encontrar e operar uma síntese que leve à concepção da *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), tão almejada no início do século XX.

A partir dessas mostras expressionistas, outras

se foram desenvolvendo, de forma bastante variada, mas sempre na Alemanha. Algumas mais complexas e imponentes, como a do Weissenhofsiedlung, onde aconteceu a exposição “Die Wohnung” (“A habitação”), em Stuttgart, 1927, seguindo o modelo da construção de bairros que tinha sido inaugurado com “Mathildenhöhe” (Darmstadt, 1901), de Joseph Maria Olbrich, ou como “Deutsche Bauausstellung Berlin” (“Exposição da Construção Berlim”), onde se instalou a mostra “Die Wohnung Unserer Zeit” (“A habitação de nossa época”), de 1931. Um evento importante, onde se apresentaram projetos (arquitetônicos e



Figura 4. Interior da “Deutsche Bauausstellung Berlin”, 1931. À direita, na parte inferior da foto, a casa experimental de Mies van der Rohe. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962013000100011>. Acesso em: 19 nov. 2017.

urbanísticos, que não eram raros na época) e inovações da pujante indústria alemã de construção e ainda modelos em escala natural de construções modernas, como uma das famosas casas de Mies van der Rohe. (Figura 4) Todas essas mostras apostavam em propostas experimentais, atestando que o pensamento arquitetônico estava adiantado em relação à produção física da arquitetura na época.

Por outro lado, havia as exposições de caráter vanguardista, também experimentais, mas que queriam dar a ver o avanço crítico (e espiritual) da arquitetura moderna no âmbito cultural, mais que sua relação com a produção industrial. Essas exposições eram menos institucionais e, assim, mais contestatórias, normalmente vinculadas a galerias de arte. Tiveram em artistas do calibre de El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky) ou Theo Van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) figuras centrais na formulação de propostas inovadoras e de grande impacto na consolidação do pensamento arquitetônico e urbanístico da época. Em 1922, El Lissitzky organizou a sessão construtivista (“Erste Russische Kunstausstellung”) da Galeria Van Diemen, em Berlim, mostrando pela primeira vez a produção da vanguarda russa que resultara da Revolução de Outubro de 1917 e da consolidação dos grupos cubista, construtivista e suprematista. El Lissitzky definiu dois tipos de exposições: passivas e ativas. As primeiras apresentavam o que já havia sido feito. Nesse sentido, eram historiográficas e educati-

vas, seriam as exposições tradicionais, inclusive as das artes plásticas, como as exibidas desde o século XIX até os anos 1920. As ativas foram pensadas mais como instalações, ainda que o termo só apareça cinco décadas mais tarde. Seriam espaços dedicados à experimentação e à construção do novo na arte, fosse plástica, gráfica ou arquitetônica. A própria exposição seria uma obra de arte aberta, popular e comunicativa: pura propaganda reflexiva.

A exposição “De Stijl” (Figura 5), que Van Doesburg e Cornelis van Eesteren realizaram na Galerie l’Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, na Paris de 1923, pode ser considerada um dos maiores expoentes dessa modalidade conceitual, tendo elevado a arquitetura a um patamar superior de idealização e formalização não explorado até ali e que compareceu na produção da exposição. O impacto do trabalho apresentado pelos organizadores foi enorme, sobretudo pelos sistemas de representação, impondo a axonometria como forma comunicacional emblemática da nova concepção arquitetônica. Predominante nos desenhos apresentados pela dupla para o projeto de suas casas experimentais (La Maison Particulière, ou A Casa Particular, La Maison d’Artiste, ou Casa de Artista, e L’Hôtel Particulière, ou A Residência Particular), a axonometria foi adotada como representação normativa pelos arquitetos ligados a De Stijl, por mestres modernos, caso de Le Corbusier e de Walter Gropius, e por outros alunos e professores da Bauhaus.



Figura 5. Interior da exposição “De Stijl”, Paris, Galerie l’Effort Moderne, 1923. Na frente, a maquete da Residência Particular, Theo Van Doesburg e Cor van Eesteren. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/ca/6e/16/ca6e16edbf376dcbe1cb61a228ff9c9e.jpg>>. Acesso em: 19 nov. 2017.



Figura 6. Interior da exposição “Modern Architecture: International Exhibition”, Nova York, MoMA, 1932. No centro, a maquete da Ville Savoye, Le Corbusier, 1929. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/ca/6e/16/ca6e16edbf376dcbe1cb61a228ff9c9e.jpg>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

Tornou-se a representação mais usada pelos modernos durante os anos 1920-30 e ainda voltou vigorosamente em trabalhos experimentais dos anos 1960-70, de arquitetos como Peter Eisenman, por exemplo.

O esforço europeu para construir um pensamento arquitetônico e urbanístico por meio de exposições se prolonga até início dos anos 1930. Paulatinamente, elas se foram transformando num modo de difundir o pensamento moderno e sua arquitetura e concepção de cidade, que terminou estruturando uma propaganda institucional cujo ápice podem ser os Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM), uma mistura de reunião de trabalho e exposição comentada das obras produzidas pelos protagonistas do movimento moderno em arquitetura.

Do outro lado do Atlântico, as exposições de arquitetura foram menos importantes e muito raras. No que tange à arquitetura, a efervescência europeia não teve precedente em nenhum outro lugar do mundo nesses anos entre guerras. Contudo, os estadunidenses desenvolveram outro tipo de exposição, as de caráter didático (não só da arquitetura, mas das artes plásticas em geral). Interessadas na educação de uma burguesia rica mas menos sensível às atitudes da arte de vanguarda, importantes instituições culturais se lançaram à tarefa de apresentar e explicar essas manifestações que se desenrolaram no velho continente.

O esforço mais importante nesta direção partiu do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que em 1932 apresentou a “Modern Architecture: International Exhibition” (“Arquitetura Moderna: Exposição Internacional”) (Figura 6). Segundo o diretor do museu, Alfred H. Barr Jr., o evento era “the best way of presenting effectively to the public every aspect of the new movement”. Sob a curadoria de Henry-Russell Hitchcock Jr. e Philip Johnson, expuseram-se de forma eficiente e rica representações variadas (de desenhos a modelos, fotografias e comentários explicativos detalhados) do melhor da arquitetura moderna do período, centrando a proposta nas obras dos “fundadores” do movimento: Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e J. J. P. Oud, além de Frank Lloyd Wright. Complementam a mostra outros tantos seguidores de mais de 15 países, da Espanha à Rússia e ao Japão, da Itália à Tchecoslováquia e à Inglaterra, mostrando como o fenômeno já se disseminava pelo mundo, chegando aos EUA, que também compareciam na mostra com obras de Raymond Hood e do escritório Bowman Brothers. No catálogo, textos críticos de Alfred H. Barr Jr., Henry-Russell Hitchcock Jr., Philip Johnson e Lewis Mumford.

Essa forma didática foi desenvolvida por exposições nos EUA por mais de 30 anos, pelo menos até a Segunda Guerra Mundial. Foram exposições como “Modern Housing Exhibition” (1934), “Modern Exposition Architecture” (1936) e “Houses and Housing: Industrial Art” (1939), mas

principalmente a série de exposições itinerantes (Circulating Exhibitions – CE Program), catálogos, livros, artigos e palestras audiovisuais (Slide Talks) sobre o tema *What is modern?* (O que é moderno?), desenvolvido pelo museu de 1938 a 1969. A pergunta do MoMA é um esforço intelectual, operativo e simplificador para influenciar a percepção do grande público estadunidense sobre arte, arquitetura e *design* modernos; acabou também suscitando uma discussão interna que durante três décadas mobilizou o debate sobre a modernidade. Dentro dessa proposta, “What is Modern Architecture?” (“O que é arquitetura moderna?”), organizada pelo curador de arte John McAndrew e sua assistente Elizabeth Mock, pode ser considerada o ápice dessa modalidade educativa sobre a arquitetura (moderna) nos EUA. Circulou em dois formatos por mais de 80 lugares entre 1938 e 1945 e ainda deu origem a um livro-catálogo publicado em 1942, com uma tiragem de 10.000 exemplares, e uma edição revisada de 1946. Entre 1962 e 1970, Arthur Drexler revisitou a proposta passando por 45 lugares e dando origem à exposição e ao livro *Transformation in Modern Architecture*, de 1979, que já incluía modernos tardios como Louis Kahn, brutalistas como Paul Rudolph e pós-modernos como Robert Venturi ou Richard Meier. Ainda que só a de 1979 tenha sido apresentada no MoMA, que se guardava para mostras mais sofisticadas, é evidente a intenção de seus curadores, de ampliar a base cultural (o número de pessoas sensíveis ao movimento) e o entendimento geral sobre a modernidade por meio de

exposições didáticas, facilitando a apreciação do “novo estilo” (*The International Style*, que o museu já havia apresentado em 1932, e mesmo suas variações após os anos 1960).

Com as mudanças devidas à Segunda Guerra Mundial, as exposições se diversificaram e criaram-se outras formas de apresentação; não só artistas e arquitetos, mas também críticos e até historiadores passaram a promover exposições de arquitetura. Em geral, aconteceram em museus, que, com quadros preparados para desenvolver exposições de arte, podiam perfeitamente fazê-lo com o tema da arquitetura – sempre por meio de imagens e modelos. Assim, passaram a integrar o cotidiano das grandes cidades exposições sobre arquitetura de países (“Brazil Builds” ou “Built in USA: the Post-War Architecture”), sobre movimentos (“The Bauhaus: How It Worked”) ou sobre a arquitetura de renomados arquitetos (Mies van der Rohe no MoMA em 1947, 1960, 1966, 1969, 1975, 1977, 1986, 1993, 1998 e 2001).

No Brasil, essas exposições tiveram início pelo esforço do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fundado em 1948, o MASP recebeu, em 1950, ainda na sede da Rua Sete de Abril, a exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier” (Figura 7), onde se apresentou não só a produção arquitetônica do mestre franco-suíço, mas também sua obra plástica, pinturas, aquarelas e guaches, além de desenhos e croquis de viagem.



Figura 7. Interior da exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier”, São Paulo, MASP, 1950. Fonte: Habitat, n. 1, 1950, p. 39.

A Bienal de São Paulo, cuja primeira edição aconteceu em 1951, manteve desde então uma sessão de arquitetura (“Exposições Internacionais de Arquitetura”), com projetos de 150 arquitetos brasileiros e estrangeiros e, já na II Bienal, 1953, conta com a presença de figuras relevantes da arquitetura moderna mundial como Mies van der Rohe (que chegou a ter uma sala especial na V Bienal), Walter Gropius, Le Corbusier, Marcel Breuer, Alvar Aalto e Charles Eames. Com a colaboração do MoMA, ainda conseguiu apresentar parte da exposição “Built in USA” (chamada aqui de “Estados Unidos: Arquitetura do Após Guerra”), que reunia obras de Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, e Richard Neutra, entre outros. Participaram do júri da I e da II edições, respectivamente, Sigfried Giedion, Junzo Sakakura, Mario Pani e Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernesto Rogers.

Em 1973, a Fundação Bienal e o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) organizaram a “I Bienal de Arquitetura de São Paulo”, abandonando a relação de mais de 20 anos com as artes plásticas e ligando-se à tradição de bienais e trienais que já aconteciam na Europa por esses anos. A primeira exposição sobre desenhos de arquitetura (“Os desenhos da arquitetura”) só aconteceria em 1995, sob a curadoria de Carlos Alberto Martins, Renato Anelli e Fernando G. Vázquez Ramos, na galeria paulista AS Studio. A história mais recente sobre este tema (dos anos 1990 até hoje) está narrada por Agnaldo Farias e

Renato Anelli, nos excelentes textos publicados neste mesmo número.

Voltando à Europa, é no panorama inglês que encontramos um dinamismo e uma criatividade imensa no imediato pós-guerra, com a formação de grupos de artistas que repensaram as questões mais importantes do debate moderno do entre guerras, de um ponto de vista ao mesmo tempo crítico e propositivo. O Institute of Contemporary Art (ICA), fundado por Roland Penrose, Herbert Read e E. L. T. Mesens, representou o ápice desse movimento de consolidação dos princípios modernos em cujo entorno gravitavam artistas e movimentos que transformaram o panorama cultural britânico e, por extensão, o ocidental. Um deles foi o Independent Group (Grupo Independente), fundamental para a reformulação das questões arquitetônicas do pós-guerra. A exposição que deu grande visibilidade ao grupo foi também a que abriu o caminho para a consagração de uma nova forma de expressão arquitetônica, o Brutalismo. Realizou-se em 1956, na Whitechapel Art Gallery, com o título “This is Tomorrow” (“Isto é o amanhã”), e contou com o apoio incondicional de Reyner Banham. É considerada o berço da arte pop (com o trabalho de Richard Hamilton) e também o ponto de partida do trabalho contestatório de Alison e Peter Smithson (Figura 8), que uniam forças conceituais e formais com vários outros artistas, pintores, escultores e fotógrafos, entre os quais devemos destacar as figuras de Nigel Henderson e Eduar-



Figura 8. Interior da exposição “This is Tomorrow”, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956. Estande do Grupo 6: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson and Peter Smithson. Disponível em: <<http://grupaoak.tumblr.com/post/18921446230/this-is-tomorrow-group-6-nigel-henderson>>. Acesso em: 19 nov. 2017.



Figura 9. Montagem do Habitat’67, Montreal, 1967. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/404803/ad-classics-habitat-67-moshe-safdie/51e85669e8e44e33c300001d-ad-classics-habitat-67-moshe-safdie-image>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

do Paolozzi, que, com os Smithson, tinham realizado outra importante exposição, “Parallel of Life and Art” (“Paralelos entre Vida e Arte”), em 1953, reformulando as condições de vida da modernidade ligadas ao design em particular e à arte de massas em geral.

Nos anos 1970, as exposições se concentraram nas grandes feiras internacionais, seguindo a tradição dos pavilhões, que já haviam tido excelentes resultados arquitetônicos desde o alvorecer do século XX: o pavilhão para as indústrias do aço, de Bruno Taut e Franz Hoffmann (Feira da Construção, Leipzig, 1913); o Pavilhão de Cristal, de Bruno Taut (Exposição do Deutsche Werkbund, Colônia, 1914); o pavilhão Makhorka, de Konstantin Melnikov (Exposição Agrícola e Industrial de Todas as Rússias, Moscou, 1923); do mesmo arquiteto, o pavilhão da União Soviética na Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925, onde também foi construído o pavilhão de *L’Esprit Nouveau*, de Le Corbusier; o pavilhão alemão da Exposição Internacional de Barcelona, de 1929, de Mies van der Rohe; o pavilhão *Les Temps Modernes*, de Le Corbusier, na Exposição Internacional de Paris, de 1937, também com os pavilhões da República Espanhola, de Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, e da Finlândia, de Alvar e Aino Aalto; o pavilhão do Brasil, de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx (Exposição Universal, Nova York, 1939); o pavilhão Breda, de Luciano Baldessari (Feira Internacional de Milão, 1952); e o pavilhão Philips, *Le Poème*

Électronique, de Le Corbusier (Exposição Universal, Bruxelas, 1958).

Em 1967, se destaca a “World Exhibition” de Montreal, conhecida como “Expo’67”, que concentrou desde o pavilhão dos EUA, com sua enorme geodésica, obra de Buckminster Fuller e S. Sadao, até o Habitat’67 (Figura 9), um complexo habitacional projetado por Moshe Safdie, que se tornou o símbolo da mudança arquitetônica no âmbito experimental da modernidade e do abandono dos preceitos funcionalistas que haviam dominado a arquitetura até a Segunda Guerra. O auge dessa tradição de construções em feiras foi a Exposição Universal de Osaka 1970, onde se destacou o pavilhão do Brasil, obra de Paulo Mendes da Rocha, Flávio Motta, Júlio Katinsky, Ruy Ohtake e Jorge Caron e que contou com a colaboração dos artistas Marcello Nitsche e Carmela Gross.

Nos 1980, a atenção se volta novamente para as questões autônomas da disciplina; a preocupação não é tanto construir, mas pensar sobre arquitetura: não tanto nas realizações, mas nos projetos. Volta-se ao desenho, às propostas utópicas ou fantásticas; entra-se no ventre da baleia e se revisa o interior da arquitetura, tentando desvelar sua essência – no caso, uma essência que reivindica a história. O sinal de partida dessa reviravolta cultural é também uma exposição, a mostra da Bienal de Veneza (1980), a “Strada Novissima” (Figura 10), sob a direção de Paolo Portoghesi, cujo tema foi *La Presenza del Passato*

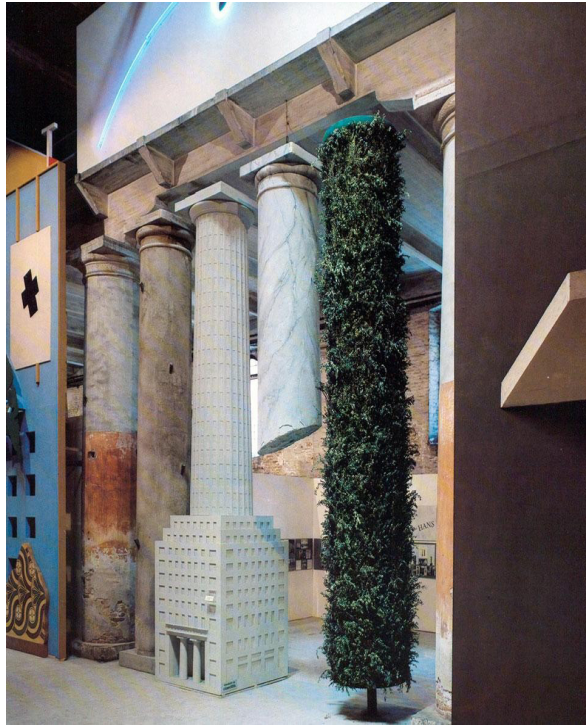


Figura 10. Interior da exposição “Strada Novissima”, Veneza, 1980. Detalhe da revista Domus, n. 605. Fachada de Hans Hollein. Disponível em: <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

(A Presença do Passado). Essa exposição lançou ao debate global a questão do pós-modernismo e colocou em pauta os trabalhos de arquitetos como Robert A. M. Stern, Michael Graves, Oswald Mathias Ungers, Thomas Gordon Smith, Venturi, Rauch e Scott Brown, Stanley Tigerman, Franco Purini e Laura Thermes, Massimo Scolari, Arata Isozaki e Frank O. Gehry. Foi uma mostra gigantesca, que teve ainda a participação de críticos da envergadura de Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz e Charles Jencks (curiosamente, Kenneth Frampton, que foi convidado a participar, se retirou por discordar da abordagem pós-moderna). Exposições similares passaram a ser bastante comuns, ainda que nenhuma tenha repetido o impacto dessa.

Os anos 1980 foram pródigos em exposições de desenhos de arquitetura, que se popularizaram enormemente. Tanto que se cunhou a expressão “arquiteturas de papel” para designar o trabalho de caráter utópico, imaginativo ou inovador, nada apegado às práticas construtivas que a arquitetura desenvolveu desde sempre. Muitas vezes comparados com os dos arquitetos revolucionários (como Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux), os trabalhos exibiam uma enorme vitalidade de ideias e de crítica (ideológica, política, social, cultural etc.). Na Europa, nos EUA ou no Japão, galerias desenvolveram exposições de diferentes tamanhos e impactos para mostrar o trabalho desses arquitetos. Destacavam-se grupos que faziam furor nos anos 1960-70, como o

Superstudio ou o Archigram, mas também arquitetos que usavam o desenho como instrumento de crítica, como Peter Eisenman, Aldo Rossi ou John Hejduk, entre muitos. Não deixa de ser curioso que esse tipo de exposição se mantenha viva até hoje. (Para indicar apenas algumas exposições dos desenhos de Aldo Rossi, que continuam acontecendo até nossos dias, podemos citar: “Aldo Rossi. Architectural Drawings 1980-1996”, Antonia Jannone Gallery, 2012; “Aldo Rossi, Italian Architect”, Salomon Arts Gallery, 2013; e “Aldo Rossi and the City”, Pratt Institute, 2017, entre outras).

Mas, seguindo o rastro da formação de tendências inaugurada em 1922 pelo trabalho de Henry-Russell Hitchcock Jr. e Philip Johnson, *The International Style*, expressão que se tornou *brand* (marca) para uma geração que incluía arquitetos como Mies van der Rohe e Richard Neutra, outras exposições fizeram o mesmo na segunda metade do século XX. Um dos casos mais conhecidos, pelo impacto nas discussões disciplinares nos últimos 20 anos do século, foi a exposição “Deconstructivist Architecture” (“Arquitetura Desconstrutiva”) (Figura 11), no MoMA, em 1988, com curadoria de Mark Wigley e Philip Johnson. Superando a visão do pós-modernismo, oito anos depois da “Strada Novissima”, o MoMA lança uma nova safra de arquitetos: Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind e Bernard Tschumi, cujas obras retomam os trabalhos



Figura 11. Acesso à exposição “Deconstructivist Architecture”, Nova York, MoMA, 1988. Disponível em: <<https://aho.no/en/news/impact-deconstructivist-architecture>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

dos construtivistas russos e das axonometrias de Van Doesburg e deflagram uma aproximação fragmentada e não histórica da arquitetura.

Todas essas exposições foram pensadas por curadores, que às vezes foram o próprio artista, como em “De Stijl”, de Van Doesburg (Paris, 1923), às vezes curadores profissionais, como no MoMA, às vezes historiadores da arte, críticos ou especialistas de vários tipos, como no caso de Paolo Portoghesi e de Philip Johnson (com todas as nuances, pois Johnson foi muitas coisas além de especialista). Independentemente do tipo de curador, a tarefa é sempre a mesma: selecionar obras de um ou vários artistas (em nosso caso, arquitetos, paisagistas, urbanistas, *designers*) e expô-las para um público variado, composto, contudo, por um número importante de leigos. Ainda assim, faz diferença se a exposição é feita por uma importante instituição museológica, como o MoMA ou o Pompidou, por exemplo, ou por uma galeria de arte, por mais importante que seja. Normalmente, as instituições têm acervos específicos que podem usar (o caso de Mies van der Rohe no MoMA, que guarda seu arquivo, ou ainda o RIBA ou a Bauhaus, que também têm material sobre o arquiteto). Nesses casos, as exposições costumam ter um caráter museográfico abrangente e apresentam visões panorâmicas e educativas do artista ou do movimento de que tratam. As de galerias ou de pequenos centros de arte são quase sempre de dimensões mais modestas e tratam de questões pontuais; podem

ser educativas (embora não seja o comum), mas, geralmente, pretendem levantar alguma questão ou tema específico. Isso sempre depende do posicionamento do curador. Quando as exposições eram feitas pelos próprios artistas, esse aspecto era mais evidente: não há dúvidas sobre a intenção de Van Doesburg na exposição “De Stijl”, por exemplo, ou do Independent Group, na tentativa de situar “This is Tomorrow” como um ponto de inflexão na percepção e feitura das obras de arte. Mas, quando devemos atender e entender a intenção do curador, essa situação é mais obscura.

Algumas questões que surgem nesse caso dizem respeito ao posicionamento desses profissionais, e é importante entendê-las, pois, como vimos, as exposições de arquitetura podem ter um enorme impacto na formação disciplinar, em como vemos e entendemos a arquitetura e, por extensão, a cidade e a sociedade. Exposições tão próximas no tempo e de propostas tão diferentes como “Transformation in Modern Architecture” (MoMA, 1979) e “Strada Novissima” (Veneza, 1980) mostram, ao mesmo tempo, a vitalidade e a multiplicidade de posicionamentos que podem apresentar. Frutos de curadores inteligentes e muito bem informados, essas exposições perceberam (e apresentaram) o mundo (da arquitetura) de forma totalmente oposta, dando visões totalizadoras da realidade, consumidas assim pelos seus visitantes, mas que não necessariamente constituíam “a” realidade. A responsabilidade pela seleção da realidade é do curador, bem como a visão de

mundo que apresenta. O visitante aceita facilmente essa proposta institucionalizada.

Por essa razão, é importante saber como se chegou à definição do tema de uma exposição. Nas exposições mais antigas, dos anos 1920-30, a necessidade era propagandística. Assim como os manifestos, que foram as peças conceituais (ou dogmáticas) usadas pelos arquitetos (e artistas) vanguardistas para conquistar adesão às novas formas de compreender e assimilar a arte, as exposições eram manifestações formais e operativas de apresentação e convencimento. Eram *pièce de résistance*. A divulgação ideológica e o posicionamento político sempre acompanhavam essas formas de expor o trabalho artístico. A decisão passou a ser didática quando as grandes instituições culturais assumiram a iniciativa expositiva e a pura propaganda oficial tomou o lugar da definição do tema quando os estados promoveram as exposições e feiras universais. Mas hoje o mundo é extremamente diversificado; talvez o último grande evento internacional tenha sido Sevilha'92, ou Hannover'2000, mas as exposições não deixam de comparecer no espectro cultural mundial, e a transparência sobre as razões que levam uma instituição a realizar uma exposição de arquitetura são muito relevantes. Qual é o interesse em dar suporte ou em receber uma exposição com o tema dirigido ao campo da arquitetura?

Uma vez definido esse aspecto, surge a questão sobre como se chegou a um “conceito” a desen-

volver numa exposição sobre arquitetura, que é de caráter mais pessoal que institucional. Ainda que seja evidente que uma instituição convida um curador para realizar uma exposição considerando que suas características (todas elas, das políticas às estéticas, das profissionais às pessoais) condizem com as da instituição, há uma enorme margem que pode vir a afetar esse desenvolvimento, sobretudo porque, no decorrer do tempo, os curadores foram adquirindo enorme poder e peso nas decisões que afetam o resultado final de uma exposição, algumas delas transformadas em grandes espetáculos midiáticos por obra das intenções e do trabalho desses profissionais. Instituições também lucram com esse tipo de situação, pois eventos de forte cunho pessoal tendem a atrair bastante público.

Mas o que se pretende que esse público veja numa exposição de arquitetura? Quando se trata de obras construídas, que, como vimos, foram muitas desde o início das exposições, nos primeiros anos do século XX, e continuam importantes, a julgar, por exemplo, pelo êxito dos pavilhões das Serpentine Galleries, a experiência parece evidente e imediata. Mas o que acontece quando o público tem de lidar com representações da arquitetura? Será que reconhece em desenhos, fotografias, colagens, montagens, modelos físicos e hoje representações digitais e vídeos, as características determinantes do que é, ou deve ser, a arquitetura ou vê apenas fotos e desenhos? Salvo se for uma exposição didática, como as que o

MoMA promoveu com as Circulating Exhibitions, como conjugar o entendimento do leigo e o do especialista, o do arquiteto comum e o do crítico ou o do historiador? Quem é o verdadeiro alvo de uma exposição de arquitetura?

Essas perguntas – por que expomos? para que expomos? para quem expomos? – confrontam o curador com o mundo, posto que ele [curador] é o responsável pelo que se expõe e também pela forma como se expõe. Expõe-se porque o tema é importante ou porque o curador é importante? Importa o que se expõe ou o que pensa o curador sobre o tema? A exposição fala sobre o curador ou sobre seu tema? Quando se seleciona o material, evidencia-se uma opção interpretativa (Drexler vs. Portoghesi): trata-se de um curador construindo uma obra – a exposição – cujo tema claro pode ser muito importante, mas um tema recortado é uma opção política e estética que identifica a quem? Ao curador, à instituição promotora ou ao objeto da exposição?

Cada uma das exposições que mencionamos aqui adotou um posicionamento preciso, porque cada qual foi construída historicamente, à medida que o mundo das exposições se foi construindo. As primeiras eram de fato continuidade natural da produção do próprio artista; as institucionais se fizeram como construções ideológicas que ampararam a formação do entendimento cultural de uma sociedade, ou pelo menos de parte de uma sociedade – comumente, a que tinha acesso à cultura. As que

respondiam a interesses particulares quase sempre foram destinadas a usar de forma mais ou menos comercial um subproduto plástico, notadamente desenhos e representações similares, cuja finalidade era mais financeira que cultural.

Quais são, assim, os desafios enfrentados pelos curadores? Que tipo de material foi pesquisado, o que foi escolhido e o que se apresentou na exposição? Um curador é ou pode ser considerado um especialista no tema que expõe? Sua seleção do material que forma a base documental do tema da exposição é pertinente porque ele conhece tudo sobre o tema ou porque tem uma sensibilidade especial que o leva a encontrar peças determinantes da produção narrativa que vai montar?

Nós, o público, temos consciência de toda essa trama conceitual e política, educativa e propagandística, individual e pública, quando estamos numa exposição de arquitetura? Evidentemente não. Somos apenas consumidores de um produto cultural que, historicamente determinado, nos acompanha há mais de 100 anos e ao qual nos habituamos de forma resiliente, adaptando-nos sem muito pensar no que se nos apresenta. Vemos uma exposição de Peter Eisenman e pensamos estar vendo Peter Eisenman, mas esquecemos a mediação do curador. Por outro lado, vemos uma exposição cenograficamente montada por Bia Lessa, e é quase indiferente o que está sendo apresentado. As exposições (de arquitetura ou de qualquer outra coisa) são ações orquestra-

das e pensadas de forma precisa, profissional em quase todos os casos, destinadas a produzir efeitos bastante específicos. Não podemos pensar nelas como simples eventos culturais ingênuos. Elas nos obrigam – ou nos deveriam obrigar – a tomar posições, porque elas estão posicionadas, sempre historicamente posicionadas.

Hoje, diante de uma fúria conservadora irracional (porém politicamente dirigida, o que não é nada irracional), nosso foco nas exposições deveria voltar a ser autoconsciente, isto é, deveríamos prestar atenção no que elas nos propõe, no que elas induzem, ensinam ou provocam. A raiva conservadora joga luz sobre uma experiência cultural crucial da sociedade moderna. As exposições nasceram com esta sociedade, são parte

consustancial dos padrões e das necessidades da sociedade moderna, são aspectos libertários ou educativos, comerciais ou promocionais, enriquecedores ou empobrecedores, que nos acompanham na formação cultural. Ter consciência de suas dimensões histórica, política e cultural nos enriquece como cidadãos.

Por essas razões e sabedores da enorme importância das exposições de arquitetura e de tudo o que elas implicam (artistas, curadores, instituições e público) para o conhecimento e a percepção da arquitetura é que convidamos um importante grupo de curadores para expor o que pensam sobre o tema neste número especial da *arq.urb.*

