



O oculto do visível: uma exposição de arquitetura e design

*The unseen of the visible: an exhibition of
architecture and design*

Amanda Saba Ruggiero

*Pós-Doutoranda, FAU-USP, São Paulo, Brasil.
amandaruggiero@gmail.com*

Resumo

Com a finalidade de analisar o longo e invisível percurso manifesto em uma exposição, elegeu-se para estudo de caso a mostra *How Should we live?*, organizada pelo Departamento de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Uma breve retomada sobre a história do museu e em especial sobre o acervo de arquitetura e design faz-se necessária, com intuito de examinar em que sentido a curadoria amplia o entendimento, produz novos significados e leituras sobre a coleção existente. Neste caso propõe destacar a presença feminina no movimento moderno, abafada pela historiografia tradicional, além de contextualizar as obras exibidas, diluindo o *status* de objetos individualizados e autorais, para reposicioná-los nas conjunturas sociais, econômicas e tecnológicas, aproximando-se dos propósitos defendidos pelo primeiro diretor do museu, Alfred H. Barr.

Palavras-Chave: Moderno, Design, Exposição, Museu

Abstract

The exhibition *How Should we live?* organized by the department of architecture and design of The Museum of Modern Art in New York, chosen as a case study, aims to reveal how the visible in a show requires a long and invisible work. A brief history of the museum and specially about the architecture and design collection is necessary to understand how the curatorial labor could expand new meanings, different points of view and learnings about the collection. This paper aims to: show off the female presence on the modern movement, unrevealed by the traditional historiography, and contextualize the works on view, attenuating the status of a masterpiece, to reinsert it on a broad social, economic and technological context, approaching it to the purpose stand up by the first museum director Alfred Barr.

Keywords: modern, design, exhibition, museum

UM BREVE HISTÓRICO

Por meio da iniciativa de três mulheres atuantes e influentes no meio artístico nova-iorquino no final de 1920: Sra. Lillie P. Bliss¹, Sra. Mary Quinn² e Sra. Abby Aldrich Rockefeller³, idealizou-se o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com objetivo de desafiar as políticas conservacionistas das instituições tradicionais e estabelecer um espaço exclusivamente dedicado à arte moderna (Hunter, 1984, 9). O colecionador e ex-oficial do exército A.

¹ Lillie P. Bliss, amiga próxima do artista e pintor Arthur B. Davies, um dos organizadores da *Armory Show* 1913, de quem comprou cinco pinturas e um conjunto de gravuras, das quais iniciou sua coleção pós impressionista e contemporânea. A dificuldade para aceitação do público e de locais para exibição da mesma impulsionaram o desejo em construir museu independente em Nova York dedicado exclusivamente à arte moderna. (Hunter, 1984,9).

² Mary Quinn era professora de artes antes de se casar com advogado e colecionador de livros raros e pinturas Cornelius J. Sullivan. John Quinn, amigo do casal, aconselhou a compra de obras de arte moderna na *Armory Show*, pinturas que formaram o núcleo de sua coleção. (Hunter, 1984, p.9).

³ Abby Aldrich foi influenciada pelo pai, o Senador de Rhode Island Nelson W. Aldrich, um ávido colecionador de arte europeia. Posteriormente ela passou a apreciar arte moderna, e o interesse em valorizar e apoiar os artistas americanos em vida, fundou um novo museu dedicado à produção de seu tempo, seria o espaço adequado para valorizá-los. (Hunter, 1984, p.9).

Conger Goodyear⁴, convidado a presidir e compor o comitê administrativo⁵ (*board of trustees*), que constituiu primeiro passo para consolidação do museu, em 1929. Paul Joseph Sachs⁶, membro do comitê, indicou um de seus alunos mais brilhantes para dirigir a nova instituição: Alfred H. Barr⁷. No plano inicialmente traçado, Barr expressa anseio de educar o público para entender e gostar das artes visuais de seu tempo e também proporcionar à cidade de Nova York “o maior museu de arte moderna do mundo”⁸. Algumas características pessoais do jovem diretor como a insistência absoluta em aplicar uma metodologia adequada, a obsessão pela classificação (desejava ser paleontólogo e era um ornitólogo aficcionado), o dever em educar o público sobre os prejuízos da ignorância, a sólida crença nos valores de enfoque histórico e a obstinada fidelidade aos próprios princípios, colaboraram para sua influência decisiva na sociedade americana (Sandler e Newman, 1986, 51). Os quadros cronológicos que

⁴ Anson Conger Goodyear foi presidente da *Albright Art Gallery* em Buffalo, na qual demonstrou interesse pela arte moderna, adquirindo sob protestos a coleção de Katherine Dreier, iniciada por Marcel Duchamp, uma das poucas acessível ao público. Ele apoiou a compra da tela de Pablo Picasso *La Toilette*, sendo destituído da direção da galeria pelos demais membros do comitê por sua intransigência. (Hunter, 1984, 10).

⁵ Formavam o primeiro comitê, além das três idealizadoras e de Goodyear: W. Murray Crane, um dos financiadores da Dalton School, progressista experiência educacional; Frank Crowninshield editor da revista *Vanity-Fair* e Paul J. Sachs, professor e acadêmico cujo curso sobre museus em Harvard formou uma geração de curadores e diretores. (Hunter, 1984, 10).

⁶ Paul Sachs, filho de empresários, antes de assumir a direção do *Fogg Museum* na Universidade de Harvard em Massachussets, Estados Unidos, dirigiu os negócios da família. Estudioso e colecionador de gravuras e desenhos, tornou-se um doador de obras e quantias significativas ao museu (como a gravura de Rembrandt *The Jewish Bride*, em 1911). Em 1915, foi convidado por Edward Forbes para assisti-lo na administração do museu. O perfil empresarial de Sachs, aliado ao interesse em artes, resultou no desenvolvimento das primeiras disciplinas em estudos museológicos (museum studies), oferecido pela Universidade de Harvard, formando gerações de diretores e curadores para as instituições americanas (Kantor, 2002, 53-77).

⁷ Alfred H. Barr estudou na Universidade de Princeton, quando frequentou curso de Charles Rufus Morey que abordava todas as artes da idade média: iluminuras, pintura mural, esculturas, arquitetura, artesanato e artes populares. Posteriormente cursou a disciplina de museologia lecionada por Paul Sachs em Harvard e viajou pela Europa, onde visitou muitos museus em diferentes países. Em especial, estabeleceu contato próximo com membros da Bauhaus na Alemanha e da vanguarda na União Soviética (Sandler, 1986, 10).

⁸ Em folheto elaborado por Alfred Barr e aprovado pelo conselho diretivo, o diretor explica o projeto ao público, descreve e justifica a criação de um Museu de Arte Moderna, registrados nos documentos: “*A new art Museum*” aug. 1929, “*A new Museum*” jan. 1930 in: Barr Jr., Alfred Sandler, Irving (ed). Newman, Amy (ed). Castelli, Gian (trad). *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. Tradução: *Defining modern art*. 75-79.

elaborou, denominados “mapas da arte moderna”, aliados aos inúmeros textos, publicados em catálogos, revistas e jornais⁹, redigidos de maneira clara, sucinta e direta, ratificam seu comprometimento em promover a compreensão de suas propostas (Sandler e Newman, 1986, 101). Sua convicção e insistência dedicadas ao pensamento de vanguarda, ao estudo da cultura e da estética moderna forneceu-lhe instrumentos para enfrentar as atitudes e o gosto conservador dos conselheiros do museu. Para Alfred Barr, o MoMA representava um “laboratório” em que o público seria convidado a participar dos seus “experimentos” (Hanks, 2015, 15). A contemporaneidade experimental do museu, dedicada exclusivamente à arte moderna, também aspirada por suas fundadoras (Hunter, 1984, 9), almejava criar oportunidades para os artistas vivos e para o acesso popular às obras modernas ainda não exibidas em Nova York.

Como primeiro diretor, Barr idealizou a estrutura organizada em departamentos: Arquitetura e Design, Filme e Vídeo e Fotografia, somados aos Departamentos de Pintura e Escultura e Desenhos e gravuras. A implantação departamental não teve o apoio e a confiança imediata do conselho, em virtude da persistência do diretor foi implementada ao longo dos anos, em datas e circunstâncias distintas.

O museu abriu suas portas com uma agenda intensa de eventos expositivos. Ante a urgência em definir uma normativa para as aquisições e a regulamentação dos fundos, Barr pressionou o resistente comitê diretivo, alegando que a normativa era necessária para empregar a herança deixada por Lillie P. Bliss e acolher a coleção particular doada ao museu¹⁰, após sua morte em 1931 (Hunter, 1984, 13).

⁹ A edição espanhola da publicação “*The definition of modern art*”, além dos 35 textos selecionados, inclui bibliografia com 339 títulos publicados por Alfred H. Barr, organizados em 1. livros e catálogos de exposições, 2. boletins do museu e 3. textos em jornais e revistas, compilados por Ronald Roob, (Sandler e Newman, 1986, 313-334).

¹⁰ A doação de Bliss incluía 30 telas a óleo, 36 aquarelas, pastéis e desenhos e 50 gravuras. Entre as obras: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Georges Seurat, Edgar Degas, André Derain, Camille Pissarro, Odilon Redon e Pierre-August Renoir, com o aval da doadora que permitia ao museu vender ou trocar as obras para adquirir novas ou arrecadar fundos. (Hunter, 1984, p. 13).

O caminho para estabelecer o acervo permanente tornou-se irreversível e Barr pode prosseguir com sua formação, adquirindo novas obras por meio de doações dos membros fundadores (Rockfeller, Goodyear, Sachs), concessões (*gifts*), fundos organizados por comitês de jovens membros e muitas vezes aquisições vinculadas à agenda de exposições (Hunter, 1984,14).

A primeira sede ocupou o 12º. pavimento do edifício Hecksher Building, localizado na 5ª avenida com rua 57 (atualmente conhecido como *The Crown Building*) e a exposição de abertura reuniu telas de Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat e Vincent van Gogh¹¹. Três anos depois o museu ocupou uma casa alugada pela Abby Aldrich Rockfeller na rua 53, e em 1939 instalou-se no endereço que permanece até os dias atuais. O edifício moderno, desenhado por Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, recebeu ao longo dos anos sucessivas ampliações, efetivas até os dias de hoje. Nos anos 1950 e 1960, o arquiteto Philip Johnson implantou o jardim de inverno, espaço central aberto que interliga os elementos do conjunto e abriga algumas esculturas ao redor de um espelho d'água e bancos. Em 1984 a reestruturação e ampliação de autoria do arquiteto Cesar Pelli, duplicou as áreas das galerias e o espaço para visitantes. Atualmente o ambicioso projeto para expansão das galerias e espaços para acolhimento do público está em andamento com previsão de finalização para 2019.¹²

¹¹ Algumas telas pertenciam às colecionadoras fundadoras e outras eram empréstimos negociados por Goodyear, presidente do comitê diretivo, de colecionadores particulares e museus europeus. Totalizando 35 telas de Cezanne, 28 de Vicent van Gogh, 21 de Gauguin e 17 de Seurat. (Hunter, 1984,13). No catálogo da exposição, Barr cita as instituições europeias que possuíam obras de cada artista, ordenadas por país, nas páginas 28,29 e 30. Há também a relação de todas as obras exibidas e a coleção a que pertencem e a imagem de cada tela. BARR, Alfred H. Jr., *First loan Exhibition: Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*(New York: Museum of Modern Art, Nov. 1929. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1767_300061826.pdf . Acesso em 03.07.2017.

¹² Na página do museu, os detalhes do projeto de expansão e acomodação das novas instalações estão detalhados com animação. A autoria é do escritório Diller Scofidio+ Renfro e a torre que vai abrigar além das galerias e escritórios comerciais e apartamentos residenciais é do arquiteto francês Jean Nouvel. <https://www.moma.org/about/who-we-are/our-building-project/>

Talvez mais radical do que as exposições inovadoras e as aquisições conquistadas por Barr como as telas, esculturas, desenhos, gravuras e ilustrações, tenha sido a estratégia empregada para implementar a estrutura multidepartamental, inspirada na Bauhaus, que Barr visitara em sua viagem à Alemanha em 1927, onde cultivou amizades, fez visitas e teve amplo acesso e conhecimento de sua produção (Kantor,2002,155). Por meio do intenso calendário de eventos expositivos, estabeleceram-se segmentos independentes para arquitetura, filmes e fotografia. Oficializaram-se outros departamentos autônomos, importantes para a produção de conhecimento e pesquisa, como a Biblioteca, o Departamento de publicação, Departamento de exposições itinerantes e o Programa Educativo, contemplando aulas para crianças e adultos como premissa precípua do museu (Hunter, 19984,16).

O DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E DESIGN

Da mostra *Modern Architecture: International exhibition*, em 1932, fundou-se o Departamento de Arquitetura e Design. Organizada por Philip Johnson, Alfred Barr e o historiador Henry-Russel Hitchcock, a exposição reuniu maquetes e desenhos de edifícios de arquitetos americanos e europeus como W. Gropius, Hood, Howe, Lescaze, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud, e F.L. Wright.

Com agenda baseada nos princípios da Bauhaus, a fusão entre arquitetura, artes e artes aplicadas e a proposição de uma nova estética racional, funcional, industrial e a-histórica, a parceria entre Alfred Barr Jr. e Philip Johnson definiu as diretrizes para condução do design e da arquitetura a serem promovidos. Além de *Modern Architecture*, as primeiras exposições *Machine Art e Bauhaus:1919-1928*, são exemplos de tais premissas defendidas pelos jovens Alfred Barr com 27 anos e P. Johnson com 23 anos, em 1930, quando o museu iniciou as atividades (Hanks, 2015,14).

Em fevereiro de 1932 foi inaugurada a *Modern Architecture: International exhibition* e, no ano seguinte, a primeira exposição sobre design: *Objects: 1900 and Today*. A mostra *Machine Art*, em 1934, causou grande impacto e polêmica, quando Johnson preencheu três pisos do museu com objetos da engenharia industrial e design moderno, máquinas, parte de máquinas, instrumentos científicos e objetos do cotidiano. O início da coleção de design se formou com a aquisição de cem objetos participantes da mostra. Tais eventos, ora polêmicos e representativos pelo grande número de visitantes, comprovaram aos conselheiros a popularidade e a importância da inclusão de um Departamento de Arquitetura e Design na estrutura do museu, assim oficialmente instituindo o citado Departamento no MoMA, com P. Johnson à sua frente (Hunter, 1984,17).

Promover uma nova arte em um novo tempo não era um evento isolado e exclusivo do museu, havia o interesse de uma classe social e industrial que crescia em conjunto com a expansão da cidade (Hanks, 2015,15). Nos anos 1930 Barr e Johnson visitavam salões em Nova York, frequentados pela alta boemia da cidade, colecionadores e futuros curadores e diretores de museus formados em Harvard. Aproveitavam estas oportunidades para estabelecer novos contatos e envolver potenciais membros que poderiam se aliar ao desenvolvimento do novo museu de arte moderna¹³. Possuíam formação e personalidades distintas: Barr era um intelectual de modos moderados, acadêmico, reservado e modesto, enquanto Johnson¹⁴ era rico, sociável e muito falante (Hanks, 2015,17).

¹³ Dos salões Paul Sachs (diretor do *Fogg Art Museum*), Agnes Rindge (professora de arte no *Vassar College* e depois diretora do museu da mesma instituição), Jere Abbott (estudou com Barr em Princeton e Harvard), Lincoln Kirstein (co-fundados do ballet de Nova York) posteriormente tornaram-se membros da diretoria ou funcionários do período inicial do MoMA (Hanks, 2015,14).

¹⁴ P. Johnson oriundo de uma família rica, filho de um advogado, herdou fortuna e empresa de alumínio do pai desde 18 anos. Kursou filosofia e estudos clássicos em Harvard, e depois assumiu a posição no MoMA. Nos anos 40, realizou disciplinas no campo da arquitetura, orientado por Walter Gropius e Marcel Breuer em Harvard (Hanks, 2015,18).

A parceria entre Barr¹⁵ e Johnson¹⁶ tinha alguns pontos em comum: ambos faziam de seus lares laboratórios de novas ideias, em que experimentavam novos conceitos de design e decoração, e compartilhavam pontos de vista sobre a estética e preceitos modernos. Johnson convidou Ludwig Mies van der Rohe, diretor da Bauhaus, para desenhar seu apartamento em 1930, transformando-o numa vitrine a fim de promover o design moderno e o arquiteto visionário que acabara de descobrir na Alemanha (o quarto de dormir foi reproduzido na exposição *How Should We live?* analisada a seguir). Mies e sua parceira Lilly Reich, introduziram um novo modelo de interior doméstico, com uma série de espaços abertos, superfícies monocromáticas e mobiliário mínimo, como proposto na Vila Tugendhat (1928) em Brno, na atual República Tcheca.

Atualmente o Museu de Arte Moderna de Nova York possui ampla programação de eventos e mostras ao longo do ano. Algumas grandes exposições ora biográficas ou temáticas, outras de dimensões variadas incluem exibição do acervo ou artistas contemporâneos. O Departamento de Arquitetura e Design, desde sua criação, assume o design de interiores como elemento essencial da modernidade, com a finalidade de diluir os limites entre objeto, interior, arquitetura, artes e escultura, e determinar o gosto pelo moderno como almejava seus fundadores. Tais elementos unidos no mesmo espaço, provocam impacto direto na vida das pessoas, responsáveis pelas experiências e percepções do cotidiano. Este provavelmente se

¹⁵ Alfred Barr permaneceu como diretor do MoMA até 1943, tornando-se depois conselheiro e membro do comitê diretor (Board of Trustees). Foi o responsável pela formação da coleção, selecionou os artistas e as obras que julgou relevantes para contar a história do modernismo e mapear a produção da sua época, visitando galerias, colecionadores e artistas pelo mundo (Hanks, 2015,18).

¹⁶ Philip Johnson, importante colaborador do acervo de Arquitetura e Design do MoMA, afastou-se do museu entre 1930 e 1954, quando se dedicou à política, aos estudos em arquitetura e ao serviço militar. Em 1945, organizou uma grande retrospectiva sobre Mies Van der Rohe. Em 1949 assumiu novamente a direção do Departamento de Arquitetura e Desenho Industrial, consolidando dois departamentos distintos sob sua direção. Em 1957, passou a atuar como membro da diretoria (trustee) até sua morte em 2005.

encontra entre os propósitos do museu ao expor e colecionar tais interiores e a mostra a ser analisada nas linhas abaixo procura reiterar e ampliar este desígnio traçado nos primórdios.

HOW SHOULD WE LIVE?

A exposição *How Should we live*, inaugurada em outubro de 2016 e encerrada em Abril de 2017¹⁷, ocupou o terceiro piso do museu com disposição para exibir objetos da coleção e reiterar as normativas da vida moderna proposta em sua gênese. A curadora Juliet Kinchin¹⁸ e o assistente Luke Baker, do Departamento de Arquitetura e Design, selecionaram cerca de 250 objetos pertencentes ao acervo permanente, com o propósito de enfatizar a amplitude da modernidade, envolvendo desde o desenho urbano até os espaços internos, de residências a vitrines comerciais, abarcando objetos, design gráfico, vídeos, mobiliário, livros, cartazes e elementos têxteis. Desvelar o trabalho e o intenso envolvimento das mulheres do movimento moderno, aspecto muitas vezes não destacados pela historiografia tradicional, soma-se ao propósito curatorial, logrando êxito.

A mostra desloca a ênfase exclusiva do objeto e propõe a síntese dos elementos, inseridos em contextos e conexões, ligados aos acontecimentos e atitudes estéticas, sociais, tecnológicas e políticas que os espaços refletem. Um

¹⁷ Em agosto de 2016 fui selecionada para estágio em curadoria no Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, por um período de 3 meses, sob a coordenação de Juliet Kinchin. O estágio compreendeu atividades ligadas à curadoria, ao acompanhamento da montagem da exposição *How Should we live?*, bem como palestras e encontros semanais relacionadas ao demais departamentos e setores do museu.

¹⁸ Curadora desde 2008 no Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, antes trabalhou como curadora no *Glasgow Museums and Art Galleries* e *Victoria & Albert Museum* de Londres, Professora e pesquisadora na Universidade de Glasgow, onde fundou e dirigiu o curso de pós-graduação em artes decorativas e história do design. Leciona no Departamento de História e Design na *Glasgow School of Art*, e no *Bard Graduate Center* de Nova York. Disponível em : http://press.moma.org/wp-content/files_mf/5_kinchin_curatorbio.pdf Acesso: 26.06.17

longo percurso envolveu diversas pessoas, departamentos, tempo, intensa pesquisa nos acervos e biblioteca, levantamentos exaustivos, reuniões, acordos, dinheiro, logística, pesquisa de materiais e decisões para concretizar o conjunto da exposição. Da concepção à montagem, exige-se habilidade em orquestrar um amplo número de variáveis, obstáculos, meandros, exigências e burocracias, ainda tratando de instituição privada, organizada e financeiramente abastada, a maestria é tarefa particular do curador.

O recorte temporal abrange de 1920 até 1950, período de intensas transformações políticas e econômicas: a grande depressão, imigrações em massa e guerra mundial. Um momento em que arquitetos romperam com antigas tradições, experimentando novos materiais, novas tecnologias e pensando em novos modos de organizar os espaços domésticos. Compreende-se aí a busca pelo espaço mínimo, racional, baseado na premissa de que o bom desenho e a boa arquitetura poderiam melhorar a qualidade de vida das pessoas.

Conforme afirmou no texto de abertura (MUSEU, 2017), Juliet Kinchin se preocupou em contextualizar cada um dos objetos apresentados, e demonstrar a teia das ideias e dos relacionamentos entre pessoas e suas influências, bem como a conexão de tais redes com a história do próprio museu, da coleção e seus integrantes. A reconstrução de ambientes em sua totalidade também confere este rigor, amplia o entendimento e afinidade do público em geral, vinculando os objetos às suas determinantes características econômicas, tecnológicas e sociais integradas ao modo de pensar idealizado pelos protagonistas do movimento moderno.

A proposta expositiva e o título elegem como ponto de partida o cartaz da mostra internacional realizada em Stuttgart na Alemanha em 1927, intitulada: *Wie Wohnen? Die Wohnung* (How Should we live? The Dwelling). O cartaz, elaborado pelo alemão Willi Baumeister, exibe a fotografia de um cômodo burguês, carregado de objetos decorativos, com um X em vermelho sobre a fotografia, sinalizando a necessidade de abandono e mudança do gosto tradicional para

novos modos de vida fundamentados por novos valores estéticos. Enquanto aluno de Harvard, P. Johnson visitou a exposição em Stuttgart, e possivelmente admirou os trabalhos de Mies van der Rohe e Lilly Reich.



Entrada da exposição How Should we live? O cartaz à esquerda e a cozinha de Frankfurt em frente ao acesso principal. A parede lateral exibe painel e vídeo sobre o contexto urbano e rede de infra estrutura em que o módulo se insere. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016

How Should we live? recriou espaços modernos de tipologias variadas, como: a cozinha de Frankfurt 1926-28, habitação unifamiliar (o quarto moderno 1930, apartamento para uma designer 1935-36), habitação coletiva (Casa do Brasil quarto de estudo 1959), vitrine comercial (Knoll showroom 1948) e o café (Velvet Silk Café 1927).

A cozinha de Frankfurt integra a coleção do museu desde 2009 e é o primeiro espaço visualizado ao entrar na exposição. Há fendas formadas por duas portas e uma janela para observar seu interior e aproximar-se da escala racional proposta. Além dos objetos e disposição utilizada para os utensílios domésticos, um painel explicativo situa o módulo pensado no contexto urbano, conectado às redes de eletricidade e gás. Além disso, a projeção de

vídeo com imagens da cozinha tradicional e todas as dificuldades encontradas em seu funcionamento rotineiro, colabora para valorizar os avanços conquistados pelo projeto da cozinha de Frankfurt, de Grete Schütte-Lihotzky.

Outra solução interessante se encontra na montagem reservada ao *Velvet and Silk Café*, criado por Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe, em 1927 em Berlim. Elaborado para evento expositivo de moda, foi o primeiro contato do grande público com a mobília tubular, delgada e flutuante desenhada por Mies van der Rohe. O espaço desenhado por longas cortinas de seda causava sensação de amplitude e leveza. As cores escolhidas representam a bandeira da república de Weimar, indicativa do sentimento nacionalista diante da reação econômica e social após os anos severos de guerra e instabilidade política. O piso de linóleo resalta como material novo naquele período, mais um elemento integrado à modernidade, tecnologia, praticidade e higiene. Este espaço na exposição incorpora a experiência do público gentilmente convidado a sentar-se e descansar, enquanto observa o pátio interno do museu, ouve música da época e pode tomar um café. Deve-se apontar a escolha do local cuja bela vista para o jardim interno encanta e ainda tem a função de proteger a área expositiva e demais objetos da excessiva luz solar que incide pela manhã nesta fachada.



O Velvet Silk Café, projeto de Lilly Reich e Mies van der Rohe reconstruído, cadeiras tubulares e mesas fabricadas pela empresa Knoll, acessível para uso do público, que pode sentar-se e observar ao lado esquerdo a vista para o pátio interno do museu.
Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016

Ao lado do café estão dispostas algumas peças pertencentes à residência projetada por Eileen Gray, no mesmo período em 1929, uma casa de férias para o arquiteto e editor Frances Jean Badovici. O nome “E-1027” sintetizava suas iniciais, representando a natureza colaborativa do projeto. Embora em diálogo com a nova arquitetura *corbusiana*, Gray reagiu contra a “fórmula moderna”, alegando necessidade de se adequar ao bem estar dos habitantes mais do que puramente ao deleite visual. Ela estudou por dois anos os movimentos do sol e do vento no local e acompanhou a construção da obra¹⁹. O volume retangular adequa-se à declividade do terreno, a integração dos ambientes com o exterior se faz por portas de correr, paredes armário e mobílias multifuncionais. Ela criou uma sequência de espaços flexíveis que

¹⁹ Informações obtidas em visita guiada pela curadora Juliet Kinchin, pela exposição *How Should We live?*, realizada em 16 de outubro de 2016, MoMA, Nova York.

poderiam se expandir ou retrair de acordo com as necessidades. A sensibilidade da escolha dos materiais se reflete nos móveis revestidos de cortiça, além da escolha de tapetes, pisos cerâmicos e estrutura tubular, são complementados pelo filme dirigido por Elizabeth Lennard e exibido na mostra. *Talking House: Eileen Gray and Jean Badovici*, de 2016, apresenta belas imagens do restauro da residência recentemente concluído, além de expor de forma poética e criativa as tensões e relatos presentes nas cartas trocadas entre o proprietário e crítico Jean Badovici, Gray e o arquiteto Le Corbusier, sobre mural desenhado pelo último quando visitou a residência.

A participação de Le Corbusier na exposição internacional de Stuttgart na Alemanha, em 1927, colocou-o em contato com os móveis tubulares de metal e com a necessidade de desenvolver sua própria linha de mobiliário tubular. A produção de Charlotte Perriand para o Salão de Outono em 1927 convenceu-o de que ela seria uma ótima parceira para ampliar esta prática em seu escritório, embora anteriormente ele já lhe houvesse negado a vaga de estagiária²⁰. Charlotte Perriand permaneceu por 10 anos no escritório de Corbusier e foi fundadora da *Union des Artistes Modernes-UAM*, grupo de vanguarda do design fundado em 1929. Ela está representada na exposição pelo espaço interior compacto e versátil que projetou para a *Maison Du Brésil*. O edifício assinado por Le Corbusier e Lucio Costa, abriga 95 unidades modulares residenciais para estudantes brasileiros dentro da Cidade Universitária em Paris. Os fundamentos e princípios arquitetônicos refletem o idealismo moderno pós-guerra, espaços modulares e mínimos, mobiliário multifuncional para pessoas independentes, estudantes, cidadãos do futuro. O interior combina materiais industriais como alumínio, concreto, linóleo, laminado melamínico e plásticos coloridos com a tradicional e acolhedora madeira. Cores nas paredes e no teto em vez de paredes divisórias definem as funções básicas de cada espaço como higiene, descanso e estudo. O móvel que

²⁰ Informação obtida em visita guiada pela curadora Juliet Kinchin, pela exposição *How Should We live?* em 16 de outubro de 2016, MoMA, Nova York.

divide os ambientes contém luminária de leitura, prateleiras, criado mudo, armário de roupas e espaço para armazenar pertences pessoais com gavetas coloridas de plástico. O sofá funciona como assento para o dia e cama à noite.



Maison du Brésil interior de Charlotte Perriand, móvel multifuncional que divide os ambientes e funciona como guarda-roupas, prateleiras e criado mudo, ao lado da cama-sofá. O ambiente é composto por materiais diversos como concreto, madeira, plástico, alumínio e linóleo no piso. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016

A exposição também remonta ao quarto projetado por Mies van der Rohe e Lilly Reich encomendado por Philip Johnson, como início de seu projeto de laboratório de ideias para o museu. Johnson confiou ao casal o desenho e mobiliário de seu apartamento em Nova York, como projeto piloto para o Departamento de Arquitetura e Design do MoMA.

No período após a depressão de 1929, a designer têxtil Marguerite Mergentime, solicitou ao arquiteto e designer vienense Frederick Kiesler o projeto do interior de seu apartamento em Nova York. Kiesler era fascinado por cinema, filme, fotografia, teatro, performances e vitrines de lojas e esta relação com o uso da luz,

de certa forma se reflete no espaço que projetou para o apartamento de Mergentime. Desse modo, ele escolheu materiais transparentes e reflexivos como o vidro, usado na mesa e na parede que separa em dois ambientes, o acesso e a sala; e o alumínio, utilizado na mesa de centro em forma de ameba e na luminária. O apartamento era indiscutivelmente moderno, antecipando o design orgânico dos anos 40 e 50, que o MoMA marginalizava em favor do estilo internacional. As formas orgânicas e ameboides adotadas na mesa, bem como da luminária retorcida, remetem ao interesse de Kiesler pelo surrealismo, afinal, ambos os designers eram amigos do artista Arshile Gorky. O quadro de Gorky na parede, a cópia da revista surrealista *Minotaure* sobre a mesa, assinada por Mergentime, reforçam a proximidade entre o artista Kiesler e Mergentime.



Design orgânico, iluminação indireta e reflexiva, transparência acentuada pelo uso de vidros e alumínio (mesa e luminária) no apartamento desenhado por Frederick Kiesler. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016.

Além dos ambientes remontados ocupando o espaço expositivo central, organizando a circulação, nas paredes laterais, conjuntos de objetos, fotografias, cartazes, projeções de vídeos, livros e tecidos representam demais núcleos e grupos modernos, como é o caso da empresa Artek e o casal Aalto; a

residência de Ray e Charles Eames, a modernidade vernacular em Tóquio e um espaço dedicado aos projetos de mobiliário para crianças.

CONSIDERAÇÕES

A exposição *How Should We Live*, composta por objetos do acervo, promove um diálogo entre a história do museu, sua coleção e o movimento moderno, ampliando narrativas e atribuindo novas significações. Os espaços interiores, destacados na exposição por meio da reconstituição completa e detalhada dos ambientes, promove maior legibilidade espacial pela inserção de objetos em diálogo e a melhor assimilação dos visitantes, aproximando-se das premissas enfatizadas pelo primeiro diretor, Alfred Barr, ao propor o acesso e a educação do público, além de criar consumidores para produtos singulares e ditar o gosto pelo moderno.

A presença feminina no movimento moderno, velada pela historiografia tradicional, é enfatizada pela exposição, quando insere a cozinha de Frankfurt, projeto de Margarete Scütte-Lihotzky no acesso do espaço expositivo, ressalta sua inclusão nas redes de infra-estrutura urbana, por meio do painel fixado na parede exterior, com textos, gráficos, fotos e vídeos mostrando o sistema que se relaciona de modo complexo e funcional, muito além da simples função doméstica. O *Velvet Silk Café* destaca a leveza e a sutileza pelo emprego de tecidos conformando uma espacialidade leve e flutuante de Lilly Reich em diálogo profundo com a mobília mínima e tubular Mies van der Rohe. No espaço expositivo, entre a cozinha e o café, exibe-se projeto de Eileen Gray batizado de E-1027, a mesa revestida de cortiça, o tapete e cadeira tubular, somados às fotografias e vídeo que exibe a habitação atualmente restaurada, aponta para a vanguarda na disposição e flexibilização dos móveis e dos espaços e ousadia experimental pelo uso de materiais não convencionais. Não por acaso, o café de 1927, a cozinha de 1926-28 e a residência de 1929, antecedem em alguns anos a inauguração do próprio museu, revelando a amplitude e o alcance já conquistados pelos ambientes modernos na época, e

estampando a ausência feminina também na formação do acervo, já que as aquisições são recentes, datam de 2009 a 2017.

Ao adentrar o ambiente expositivo, uma linha longitudinal formada pela cozinha de Frankfurt ao centro, ao lado direito a residência E-1027 e ao lado esquerdo o apartamento para uma designer, a curadoria privilegia os projetos em que a mulher assina individualmente a autoria. O complexo projeto da cozinha Grete Lihotzky, extrapolando a simples função doméstica para uma célula engendrada na modernização da infra-estrutura urbana e a poética casa ao mar de Eileen Gray E-1027, carregada de poesia e inteligência nas relações mínimas e flexíveis. O apartamento para uma Designer, por um lado, aponta para outra vertente estética carregada de organicidade cênica surrealista, que extrapola a ortogonalidade ortodoxa dos ícones eleitos do movimento moderno e, por outro lado, na relação empregado-empregador, a mulher assume a segunda.

A inovação tecnológica está em relevo pelo uso de materiais como plástico, móveis tubulares, linóleo, cortiça, vidro, alumínio e madeira laminada. Integrado aos objetos do acervo, estão os itens da biblioteca, elementos da coleção muitas vezes considerados secundários como: cartazes, livros, revistas, catálogos e tecidos. A estratégia de contextualizar os objetos relacionando-os com fontes diversas como fotografia, desenhos, tecidos, livros, vídeos, maquetes, aproxima-se à proposta defendida por Alfred Barr para o museu, e afinidade da curadoria com premissas defendidas pela nova museologia²¹.

²¹ A curadora Juliet Kinchin atuou por muitos anos como pesquisadora no museu *Victoria and Albert* em Londres, para ver sobre a nova museologia consultar: VERGO, Peter (ed). *The New museology*. London, Reaktion Books, 1997 p. 119. Sobre a experiência do público no museu, um fichamento de estudo sobre o texto de Philip Wright está disponível em: <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/07/Seminario-Philip-Wright-New-Museology-amanda.pdf> acesso: 15.07.2017.

No sentido de ampliar significados e criar novas leituras, a mostra aponta para outras referências e vertentes modernas, como o desenho orgânico e surrealista de Kiesler, a produção do casal Aalto, bem como a proposta para a *Maison du Brésil*, em que Charlotte Perriand utiliza madeira, concreto e cores para se aproximar das referências brasileiras. Ou seja como apontado acima, a curadoria destaca a vertente orgânica com o projeto de Kiesler ocupando espaço central no ambiente expositivo, em certo sentido ampliando o referencial adotado no período de formação do acervo.

Portanto, a mostra revela complexa rede de conhecimentos, contatos e influências, como os desenhos de A. Barr nos conhecidos quadros esquemáticos. Na mostra o desenho se faz no plano do espaço expositivo, ocupado por objetos, carregado de peso, gravidade, cheiro e materialidade, além do campo das ideias. Talvez invisível para o visitante cansado e desatento, e visível dentro da complexa trama histórica que envolve a formação do museu, seu acervo e protagonistas.

REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS)

HUNTER, Sam. *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection*. New York, N.Y., H.N. Abrams in association with the Museum of Modern Art, New York, 1984.p.599

HANKS, David A. et al. *Partners in Design Alfred H. Barr and Philip Johnson*. New York, N.Y., The Monacelli Press, 2015.p.232

SANDLER, I. ; NEWMAN, A. (1986) *Alfred H. Barr, Jr. La definición del arte moderna*. Tradução de Gian Castelli. Madrid, Alianza Forma, 1989.p.347

KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MIT Press, 2002. p.472

Websites Consultados

MUSEU de Arte Moderna. *How Should we live? Propositions for the modern interior*. Disponível em:
<<https://www.moma.org/collection/works/groups/interiors>> Acesso em 26.07.2017

AUDIO MUSEU de Arte Moderna. *How Should we live? Propositions for the modern interior*. Audio Guide. Disponível em:
<<https://www.moma.org/audio/playlist/34>> .Acesso em 26.07.2017

GRUPO MUSEU PATRIMÔNIO. Laboratório de Pesquisa da FAU-USP relacionado a museu, patrimônio arte e cidade. Disponível em:
<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br>. Acesso em 15 de jul. de 2017.