



Premissas para um projeto expositivo eficiente por Herbert Bayer

Premises for an efficient exhibition design by Herbert Bayer

Marcelo Rafael de Carvalho

ORCID: 0000-0001-5134-5963

Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Mirtes Marins de Oliveira

ORCID: 0000-0002-7132-0875

Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Resumo

O presente artigo tem como objetivo contribuir com os estudos do design de exposições e campos correlatos ao apresentar e organizar as contribuições e propostas de Herbert Bayer (1900-1985) para espaços expositivos. Seus projetos expositivos desenvolvidos na Europa e nos Estados Unidos, assim como seus artigos publicados sobre o tema, propõem a construção de um espaço expositivo com unidade, mobilidade, prazer estético, vigor e economia, no qual todos os elementos constituintes estejam organizados a fim de comunicar a ideia proposta pela mostra de forma efetiva, isto é, de forma clara e sem ambiguidades visando o convencimento dos visitantes.

Palavras-chaves

Design de exposições. História das exposições. Herbert Bayer. Design.

Abstract

This article aims to contribute to the studies of exhibition design and related fields by presenting and organizing the contributions and proposals of Herbert Bayer (1900-1985) for exhibition spaces. His exhibition projects developed in Europe and the United States, as well as his published articles on the subject, propose the construction of an exhibition space with unity, mobility, aesthetic pleasure, vigor and economy, in which all the constituent elements are organized in order to communicate the idea proposed by the exhibition in an effective way, that is, in a clear and unambiguous way, aiming to convince the visitors.

Keywords

Design of Exhibitions. History of Exhibition. Herbert Bayer. Design.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

As contribuições de Bayer ao campo do design são inúmeras. Sua atuação como designer gráfico, tipógrafo e arquiteto proporcionaram ampla divulgação das propostas sistematizadas e desenvolvidas pela Bauhaus, especialmente na Europa e Estados Unidos. O presente artigo tem como objetivo refletir sobre suas colaborações específicas para a criação e desenvolvimento do campo do design de exposições, especialmente a partir de dois artigos de sua autoria: *Fundamentals of Exhibition Design*¹ (1939/40) e *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*² (1961), ambos dedicados a especificidade do campo, a fim de contribuir com os estudos sobre o tema e campos correlatos, como o da história e crítica de arte e estudos culturais.

O artigo será dividido em duas partes. Em uma primeira, será apresentado seu percurso e desenvolvimento como designer, especialmente sua passagem pela escola alemã Bauhaus, primeiramente como aluno e posteriormente como docente e sua participação em projetos expositivos. Na segunda parte, a partir análise de seus artigos publicados sobre design de exposições, serão organizados e apresentados, o que a partir de sua perspectiva racional/funcionalista, seriam os princípios fundamentais para a execução de uma exposição.

O Racionalismo Metodológico – Didático

Bayer desde muito cedo demonstrou interesse pelas artes, especialmente o desenho (VITTIRINI, [s.d.]). Aos 19 anos ingressou como aprendiz no escritório do arquiteto Georg Schmidhammer em Linz na Austría. Nesse período, aprende as primeiras noções de design gráfico, técnicas de impressão e projeto arquitetônico. Seus primeiros trabalhos tipográficos datam dessa época e seus projetos diferem muito das formas limpas e funcionais modernas pelas quais seria reconhecido futuramente (DROSTE, 2019). No ano seguinte, passa a atuar no estúdio do designer Emanuel Margold (1889-1962) em Darmstadt na Alemanha, no qual aperfeiçoa seus conhecimentos técnicos e entra em contato com o livro *Do Espiritual na Arte*, de Wassily Kandinsky (1866-1944) (VITTIRINI, [s.d.]), seu futuro professor de pintura mural na Bauhaus. Teria sido justamente Margold o responsável por apresentar a escola alemã a Bayer.

No final de 1921, Bayer ingressou como estudante na Bauhaus, tornando-se já em 1925, docente da mesma. Sua passagem definiu seu modo de trabalho pautado numa racionalidade-funcionalista, tornando-se posteriormente um dos principais defensores e divulgadores das ideias defendidas pela instituição.

Fundada em 1919, na cidade de Weimar, sob a direção do arquiteto Walter Gropius (1868-1969) e tendo suas atividades encerradas em 1933, quando instalada em Berlim, Bauhaus apesar da sua curta duração, tornou-se uma espécie de lugar mítico, no qual teria ocorrido a síntese do modernismo. Reverenciada por grande parte das gerações posteriores de arquitetos, designers e artistas, sua história se confunde muitas

1- BAYER, Herbert. *Fundamentals of Exhibition Design*. PM 6:2, Dec 1939-Jan 1940, p. 17-25

2- BAYER, Herbert. *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*. Curator 4:3, Jul 1961, p. 257-288

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

vezes com a própria história do surgimento do design moderno.

Muitos historiadores costumam enaltecer o aspecto democrático da escola alemã, como o italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), que afirmava tratar-se da primeira escola democrática e que teria sido exatamente esse o motivo, por qual os nazistas teriam exigido o encerramento de suas atividades em 1933 (ARGAN, 1996). Esse status de 'escola democrática' vem sendo revisado e criticado, já que homens e mulheres não possuíam condições equivalentes de ingresso e atuação na instituição. Uma série de decisões contrárias a presença feminina na escola foram tomadas ainda nos dois primeiros anos de funcionamento da instituição. O número de vagas para admissão de alunas foi limitado por Gropius e após frequentarem as aulas do curso preparatório, comum a todos os recém ingressados, eram direcionadas a oficinas específicas: Tecelagem, Encadernação ou Cerâmica. Após o fechamento da oficina de Encadernação em 1922 e da oficina de Cerâmica deixar de aceitar mulheres em 1923, a atuação das alunas se viu restrita exclusivamente a oficina de Tecelagem (DROSTE, 2001).

Entre seus princípios norteadores buscava-se dissolver as fronteiras entre o artista e o artesão, criar uma nova comunidade de trabalho, na qual arquitetos, pintores e escultores se reunissem com o objetivo final da construção de uma nova sociedade (GROPIUS, 1919). Para isso propunha-se a preparar alunos na teoria e na prática das artes, capacitando-os a produzir artefatos ao mesmo tempo artísticos e comerciais (DEMPSEY, 2003), isto é, uma produção alinhada a indústria.

Apesar de Gropius ter sido radicalmente contrário que se instituisse um 'estilo Bauhaus', o que se viu foi despontar uma estética que veio a ser facilmente reconhecível. Assim como afirma Cardoso (2016, p. 135), historiador da arte que vem desenvolvendo estudos importantes na área do design:

Contrariando a vontade de alguns dos seus idealizadores, a Bauhaus acabou contribuindo muito para a cristalização de uma estética e de um estilo específico no design: o chamado 'alto' Modernismo que teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a ideia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela função, atendo-se sempre a um vocabulário formal rigorosamente delimitado por uma série de convenções estéticas bastante rígidas.

Tal estilo, resultaria em grande parte da influência de ideias construtivistas e relacionadas ao De Stijl, devido ao contato das propostas do artista russo El Lissitzky (1890-1941), que visitou a escola em 1921, até cursos extracurriculares em Weimar ministrados pelo artista holandês Theo van Doesburg (1883-1931), ministrados de 1921 a 1923 e a atuação como docente do húngaro Moholy-Nagy (1895-1946), que ingressa na escola no ano de 1923 (WICK, 1993).

Como aluno de Moholy-Nagy, Bayer desenvolveu especial interesse nas regras de percepção visual, no uso e combinação de diferentes materiais no processo de criação, além do estudo de técnicas fotográficas. Na oficina de pintura mural com

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Kandinsky, entrou em contato com as teorias propostas pelo artista, sobre as relações entre cor e composição e o uso da pintura como uma ferramenta a serviço da arquitetura. A predominância em projetos do período propostos pelo então estudante para cartazes, lojas, quiosques e pavilhões³, das cores primárias mais preto e branco, junto a formas quadrangulares em superfícies pré-fabricadas, refletem influências das teorias de van Doesburg.

Em 1925, Bayer é contratado como professor e responsável pela oficina de tipografia e publicidade, conseqüentemente por toda produção dos pôsteres e brochuras da Bauhaus (VITTIRINI, [s.d.]). Na mesma época outros cinco ex-alunos ingressam redefinindo o corpo de docente da instituição: Josef Albers (1888-1976), Marcel Breuer (1902-1981), Gunta Stölzl (1897-1983), Hinnerk Scheper (1897-1957) e Joost Schmidt (1893-1948). O período é marcado pela mudança de sede de Weimar para Dessau, motivada pela crescente hostilidade local além da redução de fundos do Estado para a instituição. Demite-se em 1928, junto com com Moholy-Nagy e Breuer após o desligamento de Gropius da instituição. Esse período, segundo Wick (1993), representaria a fase de amadurecimento e consolidação da escola.

Deste período, resulta a criação do seu famoso alfabeto *sturm blond* (tempestade loura)⁴. Intencionava criar um 'tipo' universal, o que nas sua perspectiva racionalista-funcionalista, resultaria de uma redução dos elementos gráficos a suas formas mais simples: linhas retas e circunferências. Foram eliminadas as serifas e as letras maiúsculas, todas as partes das letras possuíam a mesma espessura. Com isso, seria economizado espaço para o armazenamento dos tipos nas gráficas, a existência de letras maiúscula era desnecessária, uma vez não existir diferença de som entre maiúsculas e minúsculas ao serem faladas. Acreditava que suas escolhas facilitariam a aprendizagem na escola primária por sua clareza. Nas palavras do próprio Bayer (1935, p. 64): "Tudo em prol da legibilidade (quanto mais simples a aparência visual, mais fácil a compreensão)".

Em relação as peças gráficas desta mesma época⁵, Meggs e Purvis (2009, p. 411) apontam a predominância do uso de:

contrastes extremos entre tamanho e peso de tipos eram usados para estabelecer uma hierarquia visual determinada por uma avaliação objetiva da importância relativa das palavras. Barras, fios, pontos e quadrados eram empregados para subdividir o espaço, unificar elementos diversos, conduzir o olhar do observador numa página e chamar a atenção para elementos importantes. Preferiam-se formas elementares e o uso do preto com matiz brilhante, puro.

3- Imagem disponível de estande multimídia para feira, 1924, Herbert Bayer em: <<https://socks-studio.com/img/blog/bayer-kiosk-01.jpg>> Acesso em 28/01/2022

4- Imagem disponível de *sturm blond*, 1925, Herbert Bayer em: <<https://br.pinterest.com/pin/377739487474167336/>> Acesso em 28/01/2022

5- Imagem disponível do pôster Kandinsky zum 60. Geburtstag 1926, Herbert Bayer em: <<https://www.moma.org/collection/works/5104>> Acesso em 28/01/2022

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Composição aberta em um grid implícito e um sistema de tamanhos para tipos, fios e imagens conferiam unidade aos projetos. Composição dinâmica com fortes horizontais e verticais (e, de vez em quando, diagonais).

Bayer, após deixar a Bauhaus, mudou-se para Berlim e abriu seu próprio estúdio de design gráfico. Realizou inúmeros atividades, destacando-se colaborações com a agência Dorland Internacional e importantes revistas como a Vogue alemã e Die neue Linie.

Em 1928, pela primeira vez, segundo Vittirini ([s.d.]), Bayer se relaciona com a dinâmica de um projeto expositivo. Teria participado da mostra "Pressa"(1928) organizada por El Lissitzky em Colônia, sendo responsável por uma pequena sala cujo tema era a produção gráfica alemã.

O design expositivo de El Lissitzky exercerá uma importante influência nas futuras formulações expositivas de Bayer (1961, p. 267, tradução nossa) que comenta:

Uma virada revolucionária ocorreu quando El Lissitzky aplicou as novas ideias construtivistas a um projeto concreto de comunicação na Exposição "Pressa" em Colônia, em 1928. A inovação está no uso de um design de espaço dinâmico em vez de simetria inflexível, no uso não convencional de vários materiais (introdução de novos materiais, como celofane, para obter uma transparência curvada), e na aplicação de uma nova escala, como no uso de fotografias gigantes.⁶

Dois anos depois, junto com os ex-colegas, Gropius, Breuer e Moholy-Nagy, a pedido de Deutscher Werkbund (sociedade alemã que reunia arquitetos, designers e industriais), organiza o Pavilhão da Associação por ocasião da "Exposição de Artes Decorativas" (1930) no Grand Palais em Paris. Em 1931, novamente junto com Gropius e Moholy-Nagy, realizam em Berlim uma exposição, patrocinada pelos Sindicatos dos Trabalhadores da Construção Alemã (Building Workers Unions /Baugewerkschafts), tendo como tema o desenvolvimento da construção na Alemanha.

Deixa a Alemanha em 1938, depois de participar da concepção de mais de uma dezena de exposições. Quando chega a Nova York, muitos dos seus antigos colegas de Bauhaus já se encontram em território estadunidense: Mies Van Der Rohe havia tornado-se diretor do Departamento de Arquitetura de Instituto Armour de Chicago e na

6- A revolutionary turning point came when El Lissitzky applied new constructivist ideas to a concrete project of communication at the "Pressa" Exhibition in Cologne in 1928. The innovation is in the use of a dynamic space design instead of unyielding symmetry, in the unconventional use of various materials (introduction of new materials such as cellophane for curved transparency), and in the application of a new scale, as in the use of giant photographs.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

mesma cidade, Moholy-Nagy fundara a Nova Bauhaus⁷. Gropius e Breuer lecionavam na Universidade de Harvard, enquanto Josef e Anni Albers, no Black Mountain College (DEMPSEY, 2003). Essa imigração de professores e alunos da findada escola alemã, permitiu que os ideais da mesma, se difundissem em território americano em múltiplas instituições.

A convite de Alfred Barr, diretor fundador do MOMA (Museu de Arte Moderna de New York), Bayer executará, no mesmo ano que chega ao país, a exposição “Bauhaus 1919-1928” (1938). Voltará a realizar mais três exposições na mesma instituição: “Road to Victory” (1942), “Airways to Peace” (1943) e “The Arts in Therapy” (1943).

Sua atuação nos Estados unidos não se limitou ao design de exposições, assim como na Alemanha atuou em diferentes frentes, lecionou, produziu grande número de peças gráfica, colaborou com importantes agências de publicidade e revistas de grande circulação como *Life* e *Fortune*. Teve especial atuação na requalificação urbana da cidade de Aspen no Colorado, na qual redesenhou casas, escritórios, reformou a *Wheeler Opera House* e projetou o *Aspen Institute for Humanistic Studies*.

Aspectos do Design de Exposições

Bayer publicou dois artigos dedicados a especificidade do campo do design de exposições: *Fundamentals of Exhibition Design*⁸ (1939/40) e *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*⁹ (1961). Ambos os textos apresentam o que o autor julgava serem os aspectos necessários para serem levados em consideração para uma exposição de qualidade e ‘bem sucedida’. O que para Bayer (1939/40, p. 18), significava projetar um espaço expositivo com “unidade, mobilidade, prazer estético, vigor e economia”¹⁰.

Enquanto em *Fundamentals of Exhibition Design*, artigo publicado em 1939/40 e datado de 1937, o aspecto geral do texto é de um conjunto de notas, nas quais as ideias são apresentadas de forma muito sintética, acompanhadas por algumas poucas ilustrações e somente quatro plantas baixas de exposições. O artigo de 1961, *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*, em evidente tom revisionista, reapresenta os princípios fundamentais divulgados no texto de 1939/40 (a planta e o direcionamento do visitante, os movimentos do usuário, a perspectiva do olho do indivíduo e os materiais utilizados), porém com texto mais elaborado, com novos exemplos de exposições, maior número de ilustrações e de plantas baixas. Além disso, são acrescentados mais três princípios fundamentais: a comunicação visual em sua íntima relação com o design gráfico, o uso da iluminação e as estruturas temporárias de exposições.

Na sua perspectiva, estes princípios devem comunicar a ideia proposta na exposição de forma eficiente, isto é, com clareza e sem ruídos. Evitando dessa maneira ambi-

7- A convite da Associação de Arte e Indústria de Chicago, Moholy-Nagy muda-se para Chicago em 1937 para iniciar uma nova escola de design a qual denominaria New Bauhaus. A escola foi fechada brevemente em 1938 devido a problemas financeiros. Em 1939 é reaberta por Moholy-Nagy como a Escola de Design de Chicago. Em 1944 se torna o Institute of Design e, em 1949, passou a fazer parte do Illinois Institute of Technology.

8- BAYER, Herbert. *Fundamentals of Exhibition Design*. PM 6:2, Dec 1939-Jan 1940, p. 17-25

9- BAYER, Herbert. *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*. Curator 4:3, Jul 1961, p. 257-288

10- unity, mobility, aesthetic pleasure, forcefulness, and economy.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

guidades ou incertezas na narrativa proposta. Todos os elementos constituintes, sejam eles componentes de comunicação, exibição e arquitetônicos devem estar organizados com a finalidade de convencimento.

Segundo Bayer (1939/40, p.17, tradução nossa):

o tema não deve reter seu distanciamento do espectador, deve ser trazido para perto dele, penetrá-lo e marcá-lo, deveria explicar, demonstrar e até mesmo persuadi-lo e conduzi-lo a uma reação planejada e direta. Portanto, podemos dizer que o design expositivo corre paralelamente à psicologia da publicidade, e aqui reside uma causa essencial para a intensificação da exposição.¹¹

Sendo assim, o designer de exposições o responsável por orquestrar todos os elementos de comunicação:

a linguagem como impressão visível ou como som, imagens como símbolos, pinturas e fotografias, mídias esculturais, materiais e superfícies, cores, luz, movimento (objetos e do visitante), filmes, diagramas e gráficos¹² (BAYER, 1961, p. 258, tradução nossa).

Nessa complexa articulação, com a intenção de concentrar a mensagem e, portanto, proporcionar uma comunicação ainda mais direta, deve-se operar uma subtração de todo o supérfluo e desnecessário.

Seu método se organiza nos seguintes princípios:

- **a planta e o direcionamento do visitante**

Num projeto ideal de exposição, planta e o direcionamento do visitante são uma coisa só. Deve-se propor um percurso único e predeterminado, no qual o indivíduo seja guiado pela exposição. Dessa forma, o designer teria total domínio de tráfego e da narrativa planejada. Garantindo um fluxo ininterrupto e induzindo, evitando um fluxo desordenado e indefinido, além de apresentar ao visitante todo o conteúdo da mostra exatamente na ordem previamente pensada. Um dos melhores exemplos realizados na prática pelo autor, no qual planta e direção do usuário se integram, trata-se do percurso criado para a exposição "Road to Victory" (1942) no MoMA. A partir da maquete da

¹¹ - the theme should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him. penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and even persuade and lead him to a planned and direct reaction. there. fore we may say that exhibition design runs parallel with the psychology of advertising, and here lies an essential cause of the intensification of the exhibition.

¹² - language as visible printing or as sound, pictures as symbols, paintings, and photographs, sculptural media, materials and surfaces, color, light, movement (of the display as well as of the visitor), film, diagrams, and charts.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

mostra¹³ é possível vislumbrar toda a organização do espaço expositivo. Um caminho único ordena o fluxo e conduz naturalmente o visitante do princípio ao fim, sem que perceba, assegurando que todas as fotos dispostas ao longo do trajeto, sejam vistas na sequência previamente estabelecida.

Em relação a simetria das plantas, pode-se levar em conta algumas especificidades. Enquanto nas simétricas, isto é, naqueles cujos desenhos apresentam lados contrários espelhados, as plantas costumam ser monótonas, devido serem muito rígidas e inflexíveis. Já as assimétricas, ganham em dinamismo, mas necessitam de maior orientação e direcionamento para os públicos.

Para auxiliar a condução pelo espaço, pode-se fazer uso de recursos visuais, como setas de direção, de efeitos sonoros, como gravações de falas, posicionados em pontos estratégicos que atraíam a atenção do visitante. Ou mesmo, o uso de esteiras rolantes, como as utilizadas em aeroportos. No caso da exposição Bauhaus 1919-1928 (1938)¹⁴, também realizada no MoMA, é possível encontrar formas direcionais e pegadas pintadas no chão com o intuito de guiar o fluxo dos visitantes pelo espaço expositivo.

• os movimentos do usuário

Ao contrário do ato de ler um livro, revista ou jornal, no qual o leitor se mantém parado e as páginas se movem, em uma exposição é o visitante que se movimenta diante dos objetos. Bayer realiza essa aproximação a fim de destacar a importância de priorizar a distribuição dos elementos no espaço expositivo, seguindo a lógica da leitura ocidental, isto é, uma disposição que se desenvolva da esquerda para a direita, pois a movimentação dos corpos pelo espaço tente, de forma inconsciente, a repetir a mesma lógica. Cabe, porém, no caso de povos que em suas culturas apresentem um sentido diferente de direção da leitura e escrita, essa disposição ser repensada.

• a perspectiva do olho do indivíduo

Bayer assinala a importância central de se levar em consideração a perspectiva do olho do indivíduo na concepção do projeto da mostra. Acaba assim desenvolvendo diagramas que demonstram múltiplas possibilidades de perspectivas de visão. Por consequência, esses diagramas tornam-se modelos de novas alternativas a serem exploradas na disposição de imagens e objetos no espaço expositivo.

A primeira versão foi publicada no catálogo da exposição “Deutscher Werkbund” (1930)¹⁵. Na mesma exposição era possível ver a aplicação do modelo criado por Bayer na sala na qual se expunham fotografias de arquiteturas¹⁶. (MILLER, 2017).

13- Imagem disponível da maquete da exposição Road to Victory, 1942, MoMA em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038?installation_image_index=3> Acesso em 28/01/2022

14- Imagem disponível da Planta da exposição Bauhaus 1919-1928, 1938, MoMA em: <<https://www.moma.org/collection/works/287>> Acesso em 28/01/2022

15- Imagem disponível do diagrama de campo de visão no catálogo de “Deutscher Werkbund”, Paris, 1930 em: <<https://smallobservations.tumblr.com/image/72319964286>> Acesso em 28/01/2022

16- Imagem disponível da sala da exposição de “Deutscher Werkbund”, Paris, 1930 em: <<https://euroculturer.files.wordpress.com/2013/04/3-bahaus.jpg>> Acesso em 28/01/2022

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

No texto de 1939/40 uma segunda versão é apresentada¹⁷. Reformulada e aprimorada, amplia as possibilidades de perspectivas de 180 a 360 graus. O visitante desta vez localiza-se sobre uma espécie de plataforma, que o eleva expandindo assim as contingências de perspectivas.

Para a exposição “Airways to Peace” (1943), mostra realizada no MoMA, Bayer projeta um grande globo com mais de 4,5 metros de diâmetro. Pendurado no centro da sala expositiva, dispõe em seu interior o mapa da superfície terrestre¹⁸. O visitante tem a possibilidade de entrar no seu interior, estando assim totalmente rodeado pela geografia terrestre. Trata-se claramente da aplicação prática de seu esquema de ampliação do campo visual revisitado.

• os materiais

Os materiais definem formas e efeitos das instalações expositivas, possuindo funções simbólicas e psicológicas similares a das cores, além claro, de funções estruturais. Por isso, a destacada importância das escolhas e usos dos mais variados materiais na construção dos projetos. Deve-se manter constante a pesquisa e novas técnicas, métodos de manuseio e efeitos construtivos que os mais variados materiais, sejam eles os mais tradicionais, como madeira, metal e tijolos, ou os mais novos e sintéticos, possam oferecer.

• comunicação visual em sua íntima relação com o design gráfico

Podem e devem ser usados como recursos, a fim de intensificar a comunicação na mostra, peças gráficas publicitárias e infográficos, numa variada combinação de mídias como fotografias, fotomontagens, ilustrações, mapas etc. A explicação visual que faz uso de desenhos esquemáticos, com simplicidade e rápida leitura, captura e prende a atenção do visitante facilmente, permitindo grande precisão na compreensão de conteúdos.

• a iluminação

A luz desempenha um papel determinante na percepção da arquitetura. Com o uso adequado de luzes artificiais é possível obter efeitos controlados que alteram e permitem a apreciação de formas, texturas e cores, além de influenciar na atmosfera do espaço. Enquanto a iluminação geral homogênea o espaço expositivo, a luz direcionada cria focos, enfatizando objetos e áreas específicas, podendo criar certa dramaticidade, além de quebrar a monotonia da luz uniforme.

17- Imagem disponível do diagrama de campo de visão em 360° em: <<https://br.pinterest.com/pin/20266267061556270/>> Acesso em 28/01/2022

18- Imagem disponível da exposição “Airways to Peace”, 1943, MoMA em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Museum_of_modern_art_airways_to_peace_exhibition_1943.jpg> Acesso em 28/01/2022

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

• as estruturas temporárias

O aspecto temporário e itinerante das exposições, cada vez mais recorrente, exige especial atenção a necessidade do uso e, portanto, da criação de estruturas independentes, flexíveis e preferencialmente leves, a fim de facilitar o transporte e adaptar-se a diferentes realidades espaciais, sem a necessidade de paredes. O sistema expositivo *Leger e Trager* ou *L e T* desenvolvido por Frederick Kiesler (1890-1965) é um exemplo histórico e inovador do uso de estruturas desmontáveis, constituído por vigas verticais e horizontais, podia ser organizado de múltiplas maneiras¹⁹.

Considerações Finais

Bayer apresenta-se como uma figura de singular importância para os estudos do campo do design e história das exposições. Fiel defensor das concepções racionalistas/funcionalistas herdadas da escola alemã Bauhaus, instituição na qual realizou sua formação e atuou como docente, esteve sempre atento a novas experiências expositivas, como as propostas por Kiesler e El Lissitzky.

Fundamentals of Exhibition Design (1939/40) e *Aspects of Design of Exhibitions and Museums* (1961) configuram-se como uma das primeiras tentativas de sistematizar e compor uma espécie de manual de instruções, que possibilitaria a execução de uma exposição.

Seu texto de 1961 demonstrava compreender que o campo de design de exposições se organizava e emergia como uma disciplina nova. O autor revisa e amplia, suas premissas expográficas propostas nos anos 1930. Além disso, descreve e comenta casos exemplares de mostras do século XIX e XX, no que talvez seja a primeira tentativa de organização de uma breve história das exposições.

Exposições que, ainda em princípios no século XXI, se materializaram seguindo os aspectos do design de exposições propostos por Bayer proliferaram e não são raras. Manuais de design de exposições amplamente utilizados nos tempos atuais, como os escritos por Pam Looker²⁰ e Philip Hughes²¹, conservam em suas organizações os princípios fundamentais organizados por Bayer. O que comprova que ainda nos tempos atuais persistem os interesses racionalista-funcionalistas do alto modernismo, coexistindo com outros modelos expositivos, mais flexíveis e experimentais.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
ANKER, Peder. Graphic language: Herbert Bayer's. *Environmental History* 12 abril 2007. p. 254-279.

19- Imagem disponível da "Exposição Internacional de Nova Técnica de Teatro", Viena, 1924 (vista área) em: < <https://www.kiesler.org/en/vienna-1924/> > Acesso em 28/01/2022

20- LOCKER, Pam. Diseño de exposiciones. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2011

21- HUGHES, Philip. Diseño de exposiciones. Promopress. Barcelona, 2011

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

- BAYER, Herbert. *Aspects of Design of Exhibitions and Museums Curator* 4:3, Jul 1961, p. 257-288. Disponível em: https://monoskop.org/images/1/1f/Bayer_Herbert_1961_Aspects_of_Design_of_Exhibitions_and_Museums.pdf> Acesso em: 2 jan. 2021
- BAYER, Herbert. *Fundamentals of Exhibition Design*. PM 6:2, Dec 1939- Jan 1940, p. 17-25. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9715-4fc1-e040-e00a18064ba4>> Acesso em: 7 jan. 2021.
- BAYER, Herbert. 1935. Rumo a uma tipologia universal. O livro ideal. In: *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 62-64.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2016.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, 2019.
- HEITLINGER, Paulo. O alfabeto «sturm blond» de herbert bayer. *Cadernos de Tipografia* Nr.4 novembro de 2007. p. 9-16 Disponível em: <<http://www.tipografos.net/cadernos/CT4deluxe.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2021.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- VITTURINI, Daniele. *Herbert Bayer Las teorías sobre el diseño de exposiciones moderno*. Universidade Complutense/ Museo Nacional de Arte Reina Sofia [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/35161038/Herbert_Bayer._Las_teor%C3%ADas_sobre_el_dise%C3%ADo_de_exposiciones_moderno>. Acesso em: 02 abr. 2020.
- WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial,1993.



Marcelo Rafael de Carvalho

Mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, na linha de pesquisa história, teoria e crítica do design. Foi educador em inúmeras exposições em diferentes instituições culturais como: Mostra do Redescobrimto, MAB (Museu de Arte Brasileira) e MASP (Museu de Arte de São Paulo). Como supervisor do serviço educativo do MAB, assistente de coordenação do educativo do Instituto Cultural Itaú e coordenador da ação educativa da 26ª Bienal de São Paulo, produziu materiais educativos, realizou formação e gestão de equipes. Foi docente nas disciplinas de Cultura Popular Brasileira no curso de Turismo no SENAC e Comunicação em Áudio Visual no Instituto Criar de Tv e Cinema. Instituto no qual também coordenou o Núcleo de Cultura e Expressão. Ministra cursos livres em história da arte, história das exposições e temas correlatos. Como curador concebeu a exposição 200 anos da Abertura dos Portos.

Mirtes Marins de Oliveira

Mestre e doutora em Educação: História e Filosofia. Docente e pesquisadora na Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi e Pós-Doutora pela FE-USP. Coeditou, com Lisette Lagnado, a publicação Marcelina (2008-2012). Curadora de: "contra o estado das coisas – anos 70"(2014); "Arte para todos! Liberação e Consumo"(2018) e "especular"(2018). Participou, em 2015, do livro "Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998", da coleção Exhibition Histories, da editora inglesa Afterall. Escreveu em 2013 e 2014 para revistas Select e Afterall Online. Organizou, com Fabio Cypriano, o livro "Histórias das Exposições: Casos Exemplares", pela EDUC (2016). Autora de "The body and the opus as a witness of times". The SAMMLUNG VERBUND Collection. Vienna, 2017. Escreveu para revistas e plataformas Select, Arte Brasileiros!, Artsoul. Realizou, em 2019, a exposição "Comigo ninguém pode", coletiva versando sobre a essencialização do feminino.

Como citar: CARVALHO, Marcelo Rafael de; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Premissas para um projeto expositivo eficiente por Herbert Bayer. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, jul-dez. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.121955>.
