

# MATERIALITATE ȘI PERCEPȚIE ÎN ARHITECTURA SPAȚIILOR DE EXPUNERE A ARTEI.

De la cubul alb la o experiență senzorială complexă

## MATERIALITY AND PERCEPTION IN THE ARCHITECTURE OF ART EXHIBITION SPACES.

From the white cube to a complex sensory experience

**Iris GANEA-CHRISTU** dr. arh./ PhD. arch.

iris.christu@uauim.ro

Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București, RO  
“Ion Mincu” University of Architecture and Urban Planning Bucharest, RO

### Rezumat

Arta și arhitectura au conlucrat adeseori, așa că nu este surprinzător faptul că arhitecți din întreaga lume continuă să creeze și să transforme spații pentru expunerea artei într-un cadru propice. Arta a fost întotdeauna o evadare din lume, o glorificare a lumescului și o modalitate de a traduce emoțiile umane. Ea a evoluat sub forma unor diverse mișcări și stiluri de-a lungul timpului, însă tradiționala galerie elitistă constituită dintr-un spațiu steril, lipsit de accente, pentru a pune obiectiv în valoare doar operele pe care le conține domină arhitectura muzeelor de foarte mult timp. De la colecțiile regale și până la muzeele naționale, ori colecțiile de salon, istoria expunerii operelor de artă a cunoscut etape bogate și variate. De-a lungul acestei evoluții, un punct de cotitură se înregistrează în anii 1930, când Muzeul de Artă Modernă

### Abstract

Art and architecture have often worked together, so it is not surprising that architects around the world continue to create and transform spaces for exhibiting art in an appropriate setting. Art has always been an escape from the world, a glorification of the worldly and a way of translating human emotions. It has evolved and generated various movements and styles over time, but the traditional elitist gallery consisting of a neutral space, devoid of accents, meant to highlight only the works it contains, has dominated the architecture of museums for a long time. From royal collections to national museums or salon collections, the history of the exhibition of artworks has known rich and varied stages. In this evolution, however, a turning point occurred in the 1930s, when the Museum of Modern Art in New York and its director, Alfred H. Barr

din New York și directorul său, Alfred H. Barr jr. au dezvoltat noțiunea estetică de „cub alb”. Aceasta era o metodă de expunere ce avea ca scop focalizarea neutră asupra lucrărilor prezentate prin eliminarea din spațiul acestora a tot ceea ce ar fi putut interfera cu obiectul expus pentru a răspunde astfel nevoilor specifice epocii respective. De atunci și până acum, societatea și cultura au cunoscut schimbări importante, dar în esență, spațialitatea și modul de expunere în muzeele de artă modernă și contemporană și galerii a rămas în mare parte același, fără a mai ține cont de nuanțele prezentului.

Lucrarea de față își propune să exploreze modurile prin care o serie de arhitecți, artiști și curatori s-au detașat în diferite perioade de viziunea „cubului alb” și s-au orientat către utilizarea arhitecturii ca suport pentru construirea unui discurs artistic și curatorial coerent, ce nu se limita doar la caracterul vizual al expoziției, ci angajau (toate) simțurile vizitatorului într-o percepție senzorială complexă. Se va face referire la experimentele spațiale ale lui El Lissitzky, la expozițiile Linei Bo Bardi, care reinterpreta modurile convenționale de comunicare și vocabularul arhitectural pentru a crea o experiență multisenzorială. Totodată se vor studia expoziții sau galerii concepute de arhitecți contemporani, precum Alvaro Siza și Carlos Castanheira, care subliniază, de asemenea, rolul arhitecturii și al caracteristicilor ei în ceea ce privește construirea unui concept artistic și implicarea privitorului în receptarea și decodificarea mesajului.

**Cuvinte cheie:** spațiu expozițional, percepție spațială, curatoriat, cub alb

## Introducere

Într-o lume globalizată și puternic conectată, galeria de artă devine mai mult decât un loc pentru a privi arta; ea contribuie la peisajul social, cultural și economic al orașului. Odată cu creșterea turismului și a numărului de vizitatori, diferitele roluri în societate ale unei galerii de artă au cunoscut schimbări majore în ultima vreme. Acest

Jr. developed the aesthetic concept of the “white cube”, a revolutionary method of presentation at that time, which aimed to focus in a neutral manner on the works, erasing from their space everything that could have interfered with the object on display, as a response to the specific needs of that era. Since then, society and culture have undergone important changes but spatiality and the manner of display in modern and contemporary art museums and galleries have remained essentially the same, regardless of the nuances of present reality.

This paper aims to explore the ways in which a series of architects, artists and curators detached themselves in different periods from the vision of the “white cube” and turned to the use of architecture as a resource for building a coherent artistic and curatorial discourse, which was not limited only to the visual nature of the exhibition, but engaged (all) the visitor’s senses in a complex sensory perception. We will refer to the spatial experiments of El Lissitzky and to the exhibitions of Lina Bo Bardi, who reinterpreted conventional modes of communication and architectural vocabulary to create a multisensory experience. At the same time, exhibitions or galleries designed by contemporary architects like Álvaro Siza and Carlos Castanheira will be studied, as they also emphasize the role of architecture and its characteristics in terms of building an artistic concept and of involving the viewer in receiving and decoding the message.

**Keywords:** exhibition space, spatial perception, curation, white cube

## Introduction

In a globalized and strongly connected world, the art gallery is becoming more than a place where to contemplate art; it is part of the social, cultural and economic landscape of the city. With the increase in tourism and the number of visitors, the different roles of an art gallery in society have lately undergone major changes, which is also an effect

lucru derivă și din evoluția practicilor artistice, din noi agende curatoriale, precum și dintr-o diversitate culturală mai mare a grupurilor de vizitatori. Galeria este în prezent văzută ca o extindere a spațiului public și, pe lângă nucleul său reprezentat de expoziție, ea cuprinde și multe alte funcțiuni complementare, capabile să răspundă unor nevoi specifice. Într-un context cultural în permanentă evoluție, arhitectura galeriilor nu se mai rezumă doar la a furniza un suport pentru exponate, ci se îndreaptă către a crea spații cu un caracter arhitectural, care să completeze în mod coerent colecțiile și să contribuie la o experiență completă a vizitatorului.

Deși este necesar ca arhitectura interioară a unei galerii de artă să aibă o modestie a sa și să lase ca obiectele de artă să aibă cea mai pronunțată prezență, acest aspect nu presupune, însă, ca spațiul să fie lipsit de caracter arhitectural.

Percepția este esențială în cazul contactului cu opera de artă și ea se realizează atât prin cele cinci simțuri, cât și prin modul în care percepem timpul și spațiul. Acestea influențează realitatea operei din punct de vedere fizic, așadar ele au un impact asupra materialității lucrării, ce evoluează în timp și este dependentă de localizarea ei (Serain, 2018). Aceste evoluții sunt condiționate de concepțiile despre artă, patrimoniu, conservarea lor în funcție de perioadă și amplasare geografică. Pe lângă valoarea pe care o atribuim operelor de artă, timpul și spațiul participă la emoția pe care o simțim în fața obiectului cultural. Dacă timpul este dincolo de capacitatea noastră de intervenție, spațiul este atributul prin esență al arhitecturii, iar spațiul galeriilor de artă modernă și contemporană ca bază a percepției reprezintă subiectul acestui studiu.

## **De la expoziția de salon la primele galerii europene**

Istoria modalităților de expunere a artei este la fel de variată și de colorată precum operele expuse într-o galerie. Primele expoziții de artă erau reprezentate de

of the evolution of artistic practices, of new curatorial agendas and of the greater cultural diversity of visitor groups. Today's gallery is an extension of public space and, in addition to its core represented by the exhibition, it includes many other functions, able to meet specific needs; in a constantly evolving cultural context, the architecture of the galleries is no longer limited to providing a frame for the exhibits but aims towards the creation of spaces with an architectural character, which complete the collections and create a complete visitor experience.

Although it is necessary for the interior architecture of an art gallery to have a certain humbleness and to allow the objects of art to be highlighted, this does not mean that the space should be devoid of architectural character.

Perception is essential in the contact with the work of art and it is achieved both through the five senses and through the way we perceive time and space. They have a great influence over the reality of the work from a physical point of view, so they have an impact on its materiality, which evolves over time and is dependent on its location (Serain, 2018). These evolutions are conditioned by the conceptions about art and heritage and their conservation according to the period and geographical location. Apart from the value we attribute to works of art, time and space contribute to the emotion we experience in front of a cultural object. If time is beyond our interventional capacity, space is essentially the attribute of architecture, and the space of modern and contemporary art galleries as the basis of perception is the subject of this study.

## **From salon exhibitions to the first modern galleries**

The history of art display methods is as varied and colorful as the works exhibited in a gallery. The first art exhibitions were represented by private collections belonging to a

colecții private ce aparțineau unui număr restrâns de persoane cu statut ridicat sau membrilor familiilor regale. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea se constituie în Europa așa numitele „cabinete de curiozități” (*kunstkammer*) ce constau într-un mod de expunere aglomerat care aducea laolaltă opere de artă, artefacte etnografice sau de istorie naturală, prezentate într-o manieră aproape enciclopedică. Proprietarul unei asemenea colecții crea, prin intermediul ei, un tip de microcosmos datorită exponatelor sale și ajungea, în acest mod, să își afirme controlul asupra unei mici porțiuni de lume (Birkett, 2012). Aranjate simetric, cabinetele de curiozități aveau totodată și un caracter profund decorativ. Efectul final era grandios și captivant din punct de vedere vizual și avea rolul de a demonstra statutul social superior al proprietarilor. Având în vedere raritatea și costurile foarte ridicate ale exponatelor, colecționarii puteau fi doar persoane cu o putere financiară ridicată, iar obiectele deținute le erau accesibile doar proprietarilor lor, celor din familie și unui cerc restrâns de apropiați.

Odată cu secolul al XVIII-lea, colecționarii ce aparțineau aristocrației au început să își îndrepte atenția de la curiozitățile perioadei precedente, considerate la acel moment drept subcultură, la artă. În epoca iluminismului, aceste obiecte își pierdeau deja credibilitatea, în contextul unei societăți bazate pe cunoștințe științifice. Totuși, deși obiectele se schimbau, modul de expunere a rămas în mare parte același, predominând o densitate mare de expozate, amplasate în mod simetric și cu un puternic caracter decorativ.

În Europa, primele muzee de artă publice au avut la bază aceste colecții private ale aristocrației și au fost influențate de saloanele pariziene. Desfășurate la Palais du Louvre începând cu 1725, expozițiile sponsorizate de guvern au început să prezinte cele mai bune lucrări noi realizate de artiștii academiilor franceze. Deși acestea erau plasate de la tavan și până la podea, similar cu modul de expunere din colecțiile particulare, salonul oferea totuși o atmosferă activă, ca de bazar (Carrier, 1987), mai ales pentru că acum vizitatori din aproape toate clasele din societatea franceză aveau acces pentru a privi lucrările expuse. În 1793 a fost deschis Muzeul Luvru, după ce revoluționarii francezi

small number of high-status people or members of royal families. In the 16th and 17th centuries, the so-called “cabinets of curiosities” (*kunstkammer*) were established in Europe and they consisted in a crowded display that brought together works of art, ethnographic or natural history artefacts, presented in an almost encyclopedic manner. The owner of such a collection created through it a type of microcosm thanks to their exhibits and thus came to assert their control over a small portion of the world (Birkett, 2012). Arranged symmetrically, the cabinets of curiosities also had a deeply decorative character. The final effect was grandiose and visually captivating and served to demonstrate the superior social status of the owners. Considering the rarity and very high costs of the exhibits, collectors could only be people of great financial power and the objects owned were accessible only to their owners, family members and a small circle of close relatives.

Starting with the 18th century, aristocratic collectors began to turn their attention from the curiosities of the previous period, now considered a subculture, to art. In the Age of the Enlightenment, those objects lost their credibility in the context of a society based on scientific knowledge. However, although the objects changed, the display strategy remained mainly the same, with a high density of exhibits predominating, placed symmetrically and with a strongly decorative character.

In Europe, the first public art museums were based on these private collections of the aristocracy and were influenced by the Parisian salons. Held at the Palais du Louvre since 1725, government-sponsored exhibitions began to showcase the best new works by artists from French academies. Although these were placed from the ceiling to the floor, similar to the display in private collections, the salon still had a lively, bazaar-like, atmosphere (Carrier, 1987), especially because visitors from nearly all classes of French society now had access to the works on display. The Louvre Museum opened in 1793, after the French revolutionaries claimed the palace and the royal collection as belonging to the French people

au revendicat palatul și colecția regală ca aparținând poporului francez, iar exponatele au fost organizate atât cronologic, cât și didactic, în funcție de școala de care aparțineau lucrările (Italiană, Flamandă, Franceză etc.), și urmăreau aceeași dispunere simetrică și decorativă a vremii.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a adus o schimbare în ceea ce privește rolul pe care trebuiau să îl aibă muzeele și galeriile în societate. În loc ca aceste colecții să fie privite ca niște depozite de comori, ele aveau în primul rând un rol educativ pentru societate. După exemplul Muzeului Victoria și Albert, muzeele organizate în Statele Unite ale Americii în această perioadă își propuneau să contribuie la ridicarea culturală a publicului american și declarau că nu au ca scop crearea de colecții de artă, ci mai degrabă educarea unei națiuni. Din acest motiv, muzeele americane nu au investit în colecții costisitoare și rare, ci au ales să populeze galeriile cu lucrări reprezentative pentru istoria artei, indiferent dacă acestea erau originale sau reproduceri. Astfel, vizitatorii puteau studia cam în oricare dintre muzeele Americii reproduceri din gips ale sculpturilor antice, iar Muzeul de Artă Metropolitan a dedicat o aripă întreagă expunerii reproducerilor sculpturilor Greciei Antice, considerându-se că galeria ideală este cea în care „copiii pot să se familiarizeze cu cele mai nobile realizări ale Greciei și Italiei, în care orice om al muncii poate să își petreacă câteva ore de pauză și în care mecanicul poate fi inspirat să producă lucruri atât funcționale, cât și frumoase” (Wallach, 1998, p. 52).

Odată cu trecerea într-un nou secol, această viziune s-a schimbat, iar noul președinte al Muzeului de Artă Metropolitan a reconsiderat scopul educativ al muzeului, l-a orientat într-o direcție elitistă, bazată pe autenticitate și valoare și a renunțat la reproduceri. A fost perioada în care fundamentul expoziției consta în caracterul frumuseții transcendente, ce oferea prestigiu muzeului. Această nouă direcție a condus și la modificarea modalităților de expunere a lucrărilor, astfel că s-a renunțat la sălile aglomerate cu opere de artă, care deveniseră descurajante pentru vizitatorul obișnuit ce, după un scurt efort inițial, se resemna să parcurgă toată expoziția doar aruncând o

and the exhibits were organized both chronologically and didactically, according to the school to which the works belonged (Italian, Flemish, French etc.), following the same symmetrical and decorative layout of the age.

The second half of the 19th century brought a change in the role that museums and galleries were to play in society. Instead of these collections being regarded as treasure troves, they had the primary role of educating society. Following the example of the Victoria and Albert Museum, many museums set up in the United States during this period aimed to contribute to the cultural advancement of the American public and stated that they did not intend to create art collections but rather to educate a nation. Therefore, American museums did not invest in expensive and rare collections but chose to fill galleries with representative works of art history, whether they were originals or reproductions. Thus, visitors could study plaster reproductions of ancient sculptures in almost any of America's museums and the Metropolitan Museum of Art dedicated an entire wing to exhibiting reproductions of ancient Greek sculptures, the noblest achievements of Greece and Italy, in which “any laborer can spend a few hours off, and in which the mechanic can be inspired to produce both functional and beautiful things” (Wallach, 1998, p. 52).

But with the turn of the century, this vision changed, and the new president of the Metropolitan Museum of Art altered the museum's educational purpose and oriented it in an elitist direction, based on authenticity and value, giving up reproductions and placing focus on the character of transcendental beauty, which gave prestige to the museum. This new direction also led to a change in the way the works were exhibited, so that the crowded halls with works of art were abandoned because they were discouraging for the average visitor, who after a short initial effort resigned themselves to going through the whole exhibition by taking only a brief look at each work. Instead, the rooms were

privire fiecărei lucrări. În locul acestora s-au amenajat săli în care numărul lucrărilor a fost semnificativ redus, în care se pune accent pe cele mai valoroase opere, amplasate la nivelul ochiului, în încăperi bine iluminate și neutre, pentru ca vizitatorii să nu facă un efort pentru a viziona exponatele.

Pe de altă parte, în Europa începeau să se contureze principiile Mișcării Moderne, iar Școala de la Bauhaus a avut un rol revoluționar în ceea ce privește arta, arhitectura și designul, ce se baza pe o filosofie proprie, aplicată de la conformarea spațiilor proiectate de arhitecți și până la compoziția și culorile alese de artiștii plastici. Deși aceasta a funcționat mai mult ca un fenomen social decât ca o direcție estetică și formală, totuși ea a influențat mult felul în care s-a dezvoltat ulterior lumea artelor. În prima jumătate a secolului al XX-lea se considera că spațiile galeriilor ar trebui să fie aerisite, luminoase, să ofere posibilitatea mișcării libere și distanțării vizitatorului de propriile gânduri și preocupări. Pentru aceasta, camera devenea aproape complet goală, eliberată de mobilier, draperii și decorațiuni inutile. Totul se rezuma la un spațiu acoperit de o vopsea albă, purificatoare, ce păstra doar obiectele absolut necesare, se diminuea în același timp granița tranșantă între interior și exterior.

Mișcarea Bauhaus a propus, de asemenea, aducerea laolaltă a artiștilor din sfere diferite, Walter Gropius militând pentru reunirea tuturor artelor și crearea unei viziuni comune: „[o] singură unitate care într-o bună zi se va ridica din mâinile a milioane de lucrători ca un simbol al unei noi credințe” (Gropius apud Klonek, 2009, p. 108). Chiar dacă afirmația pare îndrăzneată, totuși reprezentanții acestei mișcări au reușit să aibă un rol determinant în modul în care arta începea să fie înțeleasă și prezentată. Faptul că arhitectura, prin spațiile generate, a primit o importanță egală cu conținutul ei reprezintă un principiu esențial, care a determinat o schimbare de viziune, adaptată la noile realități ale societății, punând bazele discursului curatorial ce s-a conturat în perioadele următoare.

rearranged with a significantly reduced number of works, with an emphasis on the most valuable ones, placed at eye level, in well-lit and neutral spaces, so that visitors did not make an effort to view the exhibits.

Meanwhile, the principles of the Modern Movement were beginning to take shape in Europe, and the Bauhaus School had a revolutionary role to play in art, architecture and design, based on its own philosophy, which would be applied from the spaces shaped by the architects up to the composition and colors chosen by the artists. Although the Bauhaus vision functioned more as a social phenomenon than as an aesthetic and formal direction, it still influenced the development of the art world. In the first half of the 20th century, it was considered that gallery spaces should be airy, bright, and offer the possibility of free movement and of the visitors' distancing from their own thoughts and concerns. To achieve this, the rooms became almost completely empty, free of unnecessary furniture, curtains and decorations, all reduced to a space covered by white, purifying paint, which kept only the absolutely necessary objects while diminishing the sharp border between the interior and the exterior.

The Bauhaus movement also proposed bringing together artists from different domains; Walter Gropius supported the reunification of all the arts and the creation of a common vision: “a single unity that will one day rise from the hands of millions of workers as a symbol of a new faith”(Gropius, apud. Klonek, 2009, p. 108). Even if the statement seems very bold, the representatives of this movement still managed to play a decisive role in the way in which art began to be understood and presented. The fact that architecture, through the spaces it generated, received an equal importance with its content, was an essential point of view, which determined a change of vision, adapted to the new social realities and laying the foundations of the curatorial discourse that emerged in the following periods.

## Apariția și limitările „cubului alb”

Începutul secolului al XX-lea a adus, pe lângă o serie de noi curente și mișcări artistice, și o abordare diferită în ceea ce privește modul în care erau organizate și percepute galeriile și muzeele. Din acest punct de vedere, unul dintre cele mai proeminente aspecte constă în conceptul de „cub alb”, care s-a bazat pe o serie de ideologii și influențe, propus pentru prima dată de Alfred J. Barr Jr., directorul MoMa din perioada 1929-43 (Myzelev, 2017). În 1936, Barr a inaugurat expoziția care urma să îi definească stilul, puternic influențat de contactul său anterior cu școala de la Bauhaus, și dă naștere direcției estetice ce a primit de atunci denumirea de „cub alb”. Expoziția „Cubismul și arta abstractă” a cuprins alegeri stilistice relativ noi în spațiul galeriei care au ajuns să caracterizeze această estetică. Pereții și tavanele erau albe, iar finisajul pardoselii era redus la minimum; mobilierul și decorațiunile au fost îndepărtate, lăsând doar câteva locuri pentru vizitatori. Din punct de vedere al conținutului, expoziția ce se dezvoltă pe patru niveluri a fost amenajată într-o metodă științifică în abordarea sa, corespunzând unui tip de „formalism sau estetism” (Birkett, 2012, p. 26). Barr alegea să limiteze foarte mult contextul lucrărilor și se rezuma la a oferi doar o cronologie de bază a acestora, în încercarea de a înlătura orice preconcepție a vizitatorului legată de artă. Acest lucru este evident prin metodele de expunere alese, printre care afișarea scaunului Wassily al lui Marcel Breuer sau a Scaunului Roșu și Albastru al lui Gerrit Rietveld, amplasate suspendat pe perete, nu în mod firesc pe podea, fapt ce oferea astfel posibilitatea ca ele să fie percepute diferit, extrase din contextul lor obișnuit.

Contribuția lui Barr în ceea ce privește lumea muzeelor și a expunerii artei a fost una substanțială, pentru că el a construit un precedent pentru cam tot ceea ce a urmat în deceniile ulterioare. Majoritatea expozițiilor din perioada următoare au preluat sau s-au raportat la estetica promovată de el și la decizia de minimizare a interpretării, desprinderea de context și eliberarea artei de idei preconcepute. Tocmai aceste direcții esențiale în estetica lui Barr au determinat criticile specialiștilor, inițiate de Meyer Schapiro, care contesta detașarea artei de

## The birth and the limitations of the “white cube”

The beginning of the 20th century brings a number of new currents and artistic movements and also a different approach to how galleries and museums are organized and perceived. From this point of view, certainly the most prominent is the “white cube”, which was based on a series of ideologies and influences, and which was first proposed by Alfred J. Barr Jr., director of MoMa from 1929 to 1943 (Myzelev, 2017). In 1936, Barr inaugurated the exhibition that would define this style, strongly influenced by his previous contact with the Bauhaus School, and initiated the aesthetic direction that has since been called the “white cube”. The exhibition “Cubism and Abstract Art” included relatively new stylistic choices in the gallery space, which came to characterize the new aesthetic. The walls and the ceilings were white and the floor finish was kept to a minimum; furniture and decorations were removed, leaving only a few sitting places for visitors. In terms of content, the four-level exhibition was arranged on a scientific method, corresponding to a type of “formalism or aestheticism” (Birkett, 2012, p.26). Barr chose to greatly limit the context of the works by providing only a basic chronology of them, in an attempt to remove any visitor preconceptions in relation to art. This can be seen in the methods of display chosen, including the presentation of Marcel Breuer’s Wassily chair or of Gerrit Rietveld’s Red and Blue Chair, which were suspended from the wall instead of being placed on the floor as normal, thus giving visitors a chance to perceive them differently, extracted from their usual context.

Barr’s contribution to the world of museums and art display is substantial, as he set a precedent for almost everything that followed over the next decades, when most exhibitions related to the aesthetics he promoted and to the decision of minimizing interpretation, of detachment from the context and of freeing art from preconceived ideas. These essential features of Barr’s aesthetics have led to scholarly critique, initiated by Meyer Schapiro, who argued against the detachment of art from its social and historical circumstances, considering that “pure art” does

împrejurările ei sociale și istorice, considerând că nu există „artă pură”, pentru că „arta își extrage forma din experiență și preocupări non estetice [...] nimeni nu ar putea înțelege cu adevărat istoria artei fără a avea o bază de cunoaștere” (Schapiro, 1978, p. 196). Totodată, încă din anii 1930, criticul Henry McBride observa că expoziții precum „Cubism și Artă Abstractă” se adresau doar celor care aveau deja o bază solidă de cunoaștere și că acestea nu puteau fi înțelese de publicul larg având la dispoziție doar o serie de date statistice. McBride considera că în acest fel vizitatorii erau descurajați încă de când treceau pragul expoziției și că, în locul datelor sumare puse la dispoziție, ar fi fost necesar să existe o introducere graduală a subiectelor artei abstracte și vizitatorii să fie conduși de la un concept la altul, pentru a putea pătrunde în lumea acestui curent artistic și pentru a le fi trezi interesul (McBride, 1997).

Natura elitistă a cubului alb pornește chiar de la modul de expunere; lucrările sunt în acest caz amplasate izolat, cu spații mari între ele, și „plutesc” într-o mare de alb, parcă scoase în afara timpului și a spațiului, având deasupra lor o lumină direcționată. În cartea sa, *Inside the White Cube*, artistul și criticul de artă Peter O’Doherty descrie spațiul galeriei de acest tip ca fiind „construit după reguli la fel de riguroase precum acelea după care se clădea o biserică medievală” (O’Doherty, 1976, p. 15). Principiul de bază din spatele acestor reguli enunțat în aceeași lucrare este acela că „lumea din afară nu trebuie să pătrundă la interior, așa că de cele mai multe ori ferestrele sunt sigilate. Pereții sunt vopsiți în alb. Tavanul devine sursa de lumină” (O’Doherty, 1976, p. 15). Scopul unui astfel de cadru este similar cu cel al clădirilor religioase – operele de artă, la fel ca reprezentările religioase, trebuie să fie prezentate ca fiind neatinsse de timp și de vicisitudinile lui. Această intenție de a prezenta arta în afara timpului sau dincolo de timp implică și sugestia că lucrarea aparține posterității, așadar reprezintă o bună investiție.

Pereții albi, liberi, fac ca lucrările să pară atemporale, ca și când ar fi niște obiecte sacre într-un templu (Birkett, 2012). În acest mod operele de artă se detașează de lumea de zi cu zi, dar totodată ridică o barieră în fața publicului, par intangibile, impenetrabile și adeseori neinteligibile. O’Doherty (1976) subliniază modul prin care galeria îi

not exist because “art derives its form from experience and non-aesthetic concerns [...] no one could truly understand the history of art without having a basic knowledge” (Schapiro, 1978 p.196). At the same time, already in the 1930s, the critic Henry McBride observed that exhibitions such as “Cubism and Abstract Art” were addressed to those who already had a solid background and that they could not be understood by the general public using only a series of statistical data. McBride believed that visitors were thus discouraged from the very beginning and that, instead of the summary data provided, it would have been necessary to gradually introduce abstract art subjects and to move visitors from one concept to another in order to allow them to enter the world of this artistic movement and to arouse their interest (McBride, 1997).

The elitist nature of the white cube starts with the mode of display, with the works being placed in isolation, with large spaces between them, “floating” in a sea of white, as if they were taken out of time and space, with a directed light above them. In his book, *Inside the White Cube*, artist and art critic Peter O’Doherty describes contemporary gallery space as “built according to rules as rigorous as those of a medieval church” (O’Doherty, 1976, p. 15). The basic principle behind these rules is that “the outside world must not get inside, so most of the time the windows are sealed. The walls are painted white. The ceiling becomes the source of light” (O’Doherty, 1976, p. 15). The purpose of such a framework is similar to that of religious buildings - works of art as well as religious representations must be presented as untouched by time and its vicissitudes. This intention to present art beyond time also implies that the work belongs to posterity, which makes it a good investment.

The white, free walls make the works seem timeless, as if they were sacred objects in a temple (Birkett, 2012, p. 36). In this way, the paintings detach themselves from the everyday world, but at the same time they raise a barrier in front of the public, seeming intangible, impenetrable and often unintelligible. O’Doherty (1976) points out



intimidează pe oameni, mai ales pe cei neinițiați, cărora li se prezintă un spațiu prețios și pretențios, care conține câteva „bijuterii” rare, un spațiu menit cumva să susțină valorile și prejudecățile claselor superioare, construind un anumit tip de snobism intelectual. Așadar, galeria de artă nu pare să fie pentru oricine, nu este un loc confortabil, ci dimpotrivă, mulți dintre vizitatori pot experimenta un sentiment de impostură, pătrunzând într-un spațiu care impune un comportament rigid, atent măsurat și deferent, fiecare reacție sau gest fiind reținut și controlat.

Chiar dacă a trecut aproape un secol de la nașterea cubului alb, totuși acesta încă definește spațiul galeriei contemporane. El este venerat pentru flexibilitatea și neutralitatea sa întrucât concentrează privirea vizitatorului asupra capodoperelor individuale în timp ce obiectivează orice caracteristică ce poate interfera cu o astfel de experiență estetică. Cu toate acestea, o astfel de abordare presupusă neutră nu este mai puțin părtinitoare decât conceptele anterioare de afișare. Ea își are originea în mediul social și artistic specific sfârșitului de secol XIX și început de secol XX și a adus cu sine conotații ale transcendenței estetice și ale puterii vremii, având ca centru de interes elitele culturale și politice ale perioadei. Totuși, de-a lungul timpului au existat numeroase experimente care au propus abordări diferite și care au rămas ca referințe în istoria artei și arhitecturii pentru modul în care construiesc un concept artistic multisenzorial, ce îl implică pe vizitator și elimină barierele între acesta și exponate. Ei oferă o viziune diferită în ceea ce privește contactul cu arta, iar în cele ce urmează vor fi prezentate câteva dintre cele mai elocvente astfel de studii de caz, poziționate în perioade distincte de timp, începând cu prima jumătate a secolului al XX-lea.

## Laboratoarele lui Lissitzky (anii 1920)

În același mod în care Lissitzky, arhitectul și artistul avangardist, a pus la îndoială direcția artei convenționale în epoca sa, el a propus și un alt mod de expunere a artei. În lucrările sale, el a căutat să reprezinte spațiul dinamic și

the intimidating nature of the gallery, especially for the uninitiated audience, who are presented with a precious and pretentious space that contains some rare “jewels”, a space meant to sustain the values and prejudices of the upper classes, building a type of intellectual snobbery. Therefore, the art gallery does not seem to be for everyone; it is not a comfortable place, but on the contrary, many visitors can experience a feeling of imposture on entering a space that requires a rigid, carefully measured and deferential behavior, every reaction or gesture being restrained and controlled.

Even though almost a century has passed since the birth of the white cube, it still defines the space of the contemporary gallery. It is revered for its flexibility and neutrality as it focuses the visitor’s gaze on individual masterpieces while objectifying any feature that may interfere with such an aesthetic experience. However, such a supposedly neutral approach is no less biased than previous display concepts. It has its origin in the social and artistic environment specific to the late 19th and early 20th century and has brought with it connotations of aesthetic transcendence and of the power of that time, having as its center of interest the cultural and political elites of that period. However, over time there have been numerous experiments that proposed different approaches and that have remained as reference points in the history of art and architecture for the way they build a multisensory artistic concept which involves the visitor and eliminates the barriers between them and the exhibits. They offer a different vision regarding the contact with art, and in the following pages, some of the most eloquent such case studies from distinct time periods, starting with the first half of the 20th century, will be presented.

## Lissitzky’s laboratories (1920s)

In the same way that Lissitzky, the avant-garde architect and artist, questioned the direction of the conventional art of his day, he also proposed another way of exhibiting art. In his work, he sought to represent dynamic space

să stimuleze implicarea activă a privitorului. În același timp el considera că și spațiul de expunere al acestor lucrări ar trebui să aibă aceleași calități, iar modurile convenționale de expunere ce urmau principiile expunerii de salon nu erau capabile să ofere ceea ce el își propunea. Neconcordanța dintre aspirația către dinamism din operele Avangardei și felul în care acestea erau prezentate publicului l-au făcut pe El Lissitzky să caute noi modalități de a transmite ideile artei moderne.

Camerele demonstrative ale lui Lissitzky vor fi utilizate ca studii de caz pentru identificarea unui inventar de tehnici și materiale folosite pentru construirea a ceea ce a fost considerat primul mediu artistic relațional (Koro, 2014). Laboratoarele lui El Lissitzky pot fi descrise ca niște experimente cu materialitatea – niște piese de teatru cu structuri raționale și percepții ce țin de irațional, care evocă un spațiu fluid ce este pus în mișcare de privitor (Löschke, 2012). Unul dintre aceste experimente, „Cabinetul Abstracției” (Kabinett der Abstrakten) a fost comisionat în 1927 pentru Muzeul Provinciei Hanovra și constă într-un pavilion de aproximativ 20m<sup>2</sup> construit în interiorul galeriei, fiind un spațiu modular configurat pentru a găzdui lucrări ale artiștilor constructiviști și abstracționiști, precum Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy și Pablo Picasso, precum și lucrări ale lui Mies van der Rohe și însuși El Lissitzky. Cabinetul, ca lucrare de artă în sine, nu este doar cadrul pentru operele expuse, ci el oferă vizitatorului condiții de vizualizare în permanentă schimbare, prin proprietățile reflectorizante ale unora dintre materialele sale, precum și prin modul în care culorile sunt plasate pe zonele din jurul picturilor (Fabrizi, 2015). Pereții sunt acoperiți cu dungi verticale din oțel vopsit în gri pe partea din față, alb pe marginea stângă și negru pe partea dreaptă, astfel încât, urmând poziția privitorului, aceștia să apară albi, gri sau negri (Fig. 1). Pentru a implica și mai mult observatorul în timpul vizitei sale în cabinet, El Lissitzky a integrat pereți despărțitori mobili și cutii de sticlă rotative, care ar putea fi deplasate continuu pentru a crea o nouă combinație spațială în interiorul structurii. În acest mod, alegerea materialelor, texturilor și a culorilor diferite, precum și poziționarea lor controlată în relație cu exponatele, contribuie la moduri de percepție diferite în timpul parcurgerii expoziției.

and to stimulate the active involvement of the viewer; at the same time, he believed that the exhibition space of these works should have the same qualities and that the conventional display options that followed the principles of salon exhibitions were not able to offer what he wanted. The inconsistency between the aspiration for dynamism in avant-garde works and the way they were presented to the public led Lissitzky to look for new ways to convey the ideas of modern art.

Lissitzky's demonstration rooms will be used as case studies to identify an inventory of techniques and materials used to build what was considered the first relational artistic environment (Koro, 2014). Lissitzky's laboratories can be described as experiments with materiality – as theatre plays with rational structures and perceptions related to the irrational, which evoke a fluid space that is set in motion by the viewer (Löschke, 2012). One of these experiments, “The Abstract Cabinet” (Kabinett der Abstrakten), was commissioned in 1927 for the Hanover Provincial Museum and consists of a pavilion of about 20 m<sup>2</sup> built inside the gallery. This was a modular space configured to house works by constructivist and abstractionist artists such as Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy and Pablo Picasso, as well as works by Mies van der Rohe and El Lissitzky himself. The cabinet, which is a work of art in itself, is not only the setting for the exhibited works but also offers the visitor conditions of visualization in constant change, through the reflective properties of some of its materials as well as through the way the colors are placed on the surfaces around the paintings (Fabrizi, 2015). The walls are covered with vertical stripes of gray-painted steel on the front, white on the left edge and black on the right one, so that, following the viewer's position, the walls appear white, gray or black (Fig. 1). In order to involve the observer even more during their visit to the cabinet, El Lissitzky integrated movable partitions and rotating glass boxes, which could be continuously moved to create a new spatial combination inside the structure. In this way, the choice of different materials, textures and colors, as well as their controlled positioning in relation to the exhibits, contribute to different types of perception while visiting the exhibition.



**Fig. 1.** Imagine interioară din expoziția „Cabinetul Abstracției” concepută de El Lissitzky, 1927./ Interior image from the exhibition “The Abstract Cabinet” designed by El Lissitzky, 1927  
Sursa/ Source: <https://socks-studio.com>

În cadrul expoziției, spațiul se bazează în mod esențial pe materialitate și produce o serie de efecte (incompatibile la acea vreme) de natură tactilă și vizuală, care se dezvăluie pe măsură ce vizitatorul parcurge spațiul. Utilizarea culorilor din paletarul comercial disponibile pentru elemente metalice compozite, suprafețe din sticlă opacă și lumina artificială subliniază o filosofie curatorială bazată pe posibilități tehnologice, care atrage atenția asupra alienării individului într-o lume în continuă modernizare și tehnologizare și deschide noi orizonturi către viitor. În camerele sale de demonstrație, Lissitzky folosește materiale arhitecturale pentru a construi noi relații între artă, instituție și audiență, și își propune să meargă dincolo de spațiul galeriei în sine.

## Lina Bo Bardi (anii 1950-1960)

Lina Bo Bardi considera că expozițiile trebuie trăite și simțite de toți oamenii și una dintre caracteristicile esențiale ale perspectivei ei curatoriale a fost modul în care a reușit să exprime atât cultura erudită, cât și pe cea populară, lucrând de fapt cu ambele ipostaze ale acesteia, ca un întreg (Coutinho și Tostões, 2020). Pentru ea, patrimoniul artistic, etnografic sau industrial aveau valoare egală și a reușit să dilueze limitele dintre artă și arhitectură prin popularea unor clădiri vechi cu exponate din cele mai variate categorii, de la artefacte antice la creații contemporane, rămășițe arheologice, produse industriale și obiecte

In the exhibition, the space is essentially based on materiality and produces a series of effects (apparently incompatible at the time) of a tactile and visual nature, which are revealed as the visitor walks through the space. The use of commercial palette colors for composite metal elements, opaque glass surfaces and artificial light emphasizes a curatorial philosophy based on technological possibilities, which draws attention to the alienation of the individual in a world of constant modernization and technologization and opens new horizons for the future. In his demonstration rooms, Lissitzky uses architectural materials to build new relationships between art, institution and audience, aiming to go beyond the space of the gallery itself.

## Lina Bo Bardi (1950-1960)

Lina Bo Bardi believes that exhibitions must be lived and felt by all people and one of the essential characteristics of her curatorial perspective was the way she managed to express both erudite and popular culture, working with both facets as a whole (Coutinho & Tostões, 2020). For her, the artistic, ethnographic or industrial heritage has equal value and she manages to blur the boundaries between art and architecture by populating old buildings with exhibits from the most varied categories, from ancient artefacts to contemporary creations, archaeological remains, industrial products and handicrafts. In terms of spatial organization,

meșteșugărești. În termeni de organizare spațială, Bo Bardi a ales în general spații deschise, libere, explorând noțiuni precum transparența, flexibilitatea și unghiuri de privire multiple pentru a contura o intenție estetică complexă.

Lina Bo Bardi și-a asumat rolul de arhitect și de curator, în același timp, prin utilizarea limbajului specific al unei expoziții; a reinterpretat modurile convenționale de comunicare și vocabularul arhitectural, explorând lumina naturală și artificială, diferite materiale și texturi, organizări spațiale, suprafețe și geometrii în moduri inovatoare. Expoziția devine astfel în întregul ei o operă de artă, prin depășirea dihotomiei conținut/recipient, generând o participare autoreflexivă a vizitatorului. Se creează astfel un peisaj care stimulează curiozitatea printr-o lungă serie de informații organizate într-un mod multisenzorial ce permite fiecărui vizitator să descopere asocieri între el și propria experiență.

Lina Bo Bardi a primit recunoașterea internațională din punct de vedere arhitectural și muzeografic în 1968/1969, odată cu deschiderea noului Muzeu de Artă din São Paulo (MASP) și cu realizarea instalației „Pinacoteca” în cadrul căreia ea a construit o strategie de expunere îndelung studiată. Pentru această expoziție, Bardi a folosit metode tehnice noi pentru a rafina „șevaletul de cristal” cum îl numea ea (Coutinho și Tostões, 2020), pentru amplasarea individuală a tablourilor ce par că plutesc prinse într-o masă transparentă din sticlă deasupra unei baze masive din beton, fără nicio susținere intermediară (Fig. 2).

Bo Bardi generally chooses open, free spaces, exploring notions such as transparency, flexibility, and multiple viewing angles in order to outline a complex aesthetic intent.

Lina Bo Bardi has assumed the roles of architect and curator at the same time by using the specific language of an exhibition and she has reinterpreted conventional methods of communication and architectural vocabulary, exploring natural and artificial light, different materials and textures, spatial organizations, surfaces and geometries in innovative ways. Thus, the exhibition as a whole becomes a work of art by overcoming the content/container dichotomy and generating the visitor's self-reflective participation. It creates a landscape that stimulates curiosity through a long series of information sets organized in a multisensory way that allows each visitor to discover associations between it and their own experience.

Lina Bo Bardi received international recognition from an architectural and museographic point of view in 1968/1969, with the opening of the new Museum of Art in São Paulo (MASP) and the creation of the “Pinacoteca” installation in which she built a long-studied exhibition strategy. For this exhibition, Bardi used new technical methods to refine the “crystal easel” as she called it (Coutinho and Tostões, 2020) for the individual placement of the paintings, which seem to float while being trapped in a transparent glass table above a massive concrete base, without any intermediate support (Fig. 2).



**Fig. 2.** Imagine din expoziția „Pinacoteca”, Muzeul de Artă din São Paulo, 1969./ Image from the exhibition “Pinacoteca”, São Paulo Art Museum, 1969.

Sursa/ Source: <https://www.archdaily.com.br/br/778296/masp-traz-de-volta-os-cavaletes-de-vidro-de-lina-bo-bardi/56618f19e58ece70b60004a0-masp-traz-de-volta-os-cavaletes-de-vidro-de-lina-bo-bardi-imagem/>

Această experiență spațială oferă fiecărui vizitator o dublă senzație de imponderabilitate – structura arhitecturală în cadrul orașului și opera de artă în cadrul spațiului. Prin gestul radical de a detașa exponatele de poziționarea lor convențională și de a oferi publicului și spatele pânzelor prin expunerea pe șevalet, Bo Bardi a disociat actul de a privi de cel de a citi, a descifra opera de artă, oferind în acest mod posibilitatea de contemplare a fiecărei lucrări.

### **Alvaro Siza și Carlos Castanheira (2019)**

Proiectul rezultat din colaborarea arhitecților portughezi Álvaro Siza și Carlos Castanheira, Pavilionul de artă Saya Park, este o galerie de artă contemporană în Changpyeong-Ri, Coreea de Sud. Designul brutalist face referire la un proiect anterior, dar nerealizat, propus de cei doi în 1992. Această clădire, concepută cu ocazia desemnării Madridului Capitală Europeană a Culturii, trebuia să găzduiască opere de artă realizate de artistul Pablo Picasso. Proiectul original a fost foarte apreciat de client, în persoana directorului de artă al parcului de artă sud-coreean, astfel că le-a cerut arhitecților să proiecteze ceva similar.

Acest proiect este puternic legat de amplasament, de materialitatea acestuia și reprezintă baza pentru recuperarea identității și a specificului local. Spațiile arhitecturale universale de acest tip rezultă din localizarea lor; ele sunt de fapt noi locuri capabile să ofere publicului condițiile pentru a descoperi „un loc nou”, care reflectă viața și gândurile în contemporaneitate (Jung și Park, 2021). Locul este înțeles ca „fondul material și amplasamentul specific în care oamenii construiesc relații sociale și față de care au atașament subiectiv și emoțional” (Heidegger apud Jung și Park, 2021, p. 12). Cu alte cuvinte, locul este un mod în care oamenii există în relație cu lumea și se referă la însăși existența lor.

Cei doi arhitecți folosesc betonul aparent pentru a crea un contrast cu împrejurimile verzi, în timp ce volumetria alungită și șerpuitoare aflată în contact strâns cu solul îl fac să se integreze firesc în peisaj (Fig. 3). Textura cofrajului din lemn este imprimată pe beton, într-un alt gest care leagă materialul artificial de cadrul său natural ce permite

This spatial experience offers every visitor a double sensation of weightlessness – the architectural structure within the city and the artwork within the space. Through the radical gesture of detaching the exhibits from their conventional positioning and offering the public the back of the canvases by exhibiting them on the easel, Bardi dissociates the act of looking from that of reading, of deciphering the work of art, thus offering the possibility of contemplating each work.

### **Álvaro Siza and Carlos Castanheira (2019)**

The project resulting from the collaboration of Portuguese architects Álvaro Siza and Carlos Castanheira, Saya Park Art Pavilion, is a contemporary art gallery in Changpyeong-Ri, South Korea. The brutalist design refers to an earlier, unrealized, project proposed by the two in 1992. This building, conceived on the occasion of Madrid's being designated European Capital of Culture, was supposed to house works of art by Pablo Picasso. The original design was highly appreciated by the client, in the person of the art director of the South Korean art park, so he asked the architects to design something similar.

This project is strongly related to the location, to its materiality, and it represents the basis for the recovery of local identity and specificity. Universal architectural spaces of this type result from their location: they are in fact new places capable of offering the public the conditions to discover “a new place”, which reflects contemporary life and thoughts (Jung & Park, 2021). Place is understood as “the material background and the specific location in which people build social relations and to which they have subjective and emotional attachment” (Heidegger apud Jung & Park, 2021, p. 12). In other words, place is a way in which people exist in relation to the world and it relates to their very existence.

The two architects used exposed concrete to create a contrast with the green surroundings while the elongated and winding volume in close contact with the ground made the building integrate naturally into the landscape (Fig. 3). The texture of the wooden formwork is imprinted on the concrete, which is another gesture that connects the

totodată clădirii să îmbătrânească într-un mod armonios deoarece, odată cu expunerea la condițiile de mediu, betonul își va schimba subtil culoarea.



artificial material to its natural frame and at the same time allows the building to age gracefully. Over time and with exposure to environmental conditions, the concrete will subtly change its color.

**Fig. 3.** Imagine de ansamblu a Pavilionului de artă Saya Park, Coreea de Sud, 2019. / Overview of Saya Park Art Pavilion, South Korea, 2019  
Sursa/ Source: <https://www.gessato.com/saya-park-art-pavilion/>

Pavilionul constă în două volume care se întâlnesc într-un punct și formează un spațiu comun. O alee cu pereți înalți din beton conduce vizitatorii la intrare, de unde un coridor leagă cele două galerii într-o curte adăpostită. În timp ce volumul dreptunghiular mai mare, alungit, conține spațiul expozițional principal, structura curbată găzduiește zone secundare de galerie.

Similar cu exteriorul, interiorul are pereți înalți din beton și o spațialitate sculpturală. Deschiderile poziționate cu precizie încadrează în mod controlat priveliștile, în timp ce luminatoarele creează un joc între lumini și umbre pe tot parcursul zilei. Pavilionul prezintă sculpturi permanente Álvaro Siza care explorează teme legate de viață și moarte, care în acest spațiu devin și mai expresive. Vizitatorii pătrund în Pavilionul de Artă ca și cum ar intra într-o sculptură care îi absoarbe și le permite să simtă spațiul, lumina, umbra, timpul și, de asemenea, ceea ce aparține spațiului și lumii din interior și ceea ce este dincolo de aceasta. Ajunși la sfârșitul traseului, volumele oferă o vedere exterioară ce se pierde către infinit.

## Concluzii

Estetica cubului alb a influențat și a pătruns în galeria și practica expozițională din întreaga lume încă de la concepția

The pavilion is created by two volumes that meet in one point and form a common space. An alley with high concrete walls leads visitors to the entrance, from where a connecting corridor connects the two galleries in a sheltered courtyard. While the larger, elongated rectangular volume contains the main exhibition space, the curved structure houses secondary gallery areas.

Similar to the exterior, the interior has high concrete walls and a sculptural space. Precisely positioned openings frame the views in a controlled way while the skylights create a dialogue between light and shadow throughout the day. The pavilion features permanent sculptures by Álvaro Siza that explore themes related to life and death, which in this space become even more expressive. Visitors enter the Art Pavilion as if entering a sculpture that absorbs them and allows them to feel space, light, shadow, time, and also what belongs to the interior space and world and what lies beyond it. At the end of the route, the volumes offer an exterior view that is lost to infinity.

## Conclusions

The aesthetics of the white cube have influenced and penetrated gallery and exhibition practices around the

sa ideologică din New York-ul anilor 1930. Convențiile sale consacrate de afișare au fost rezultatul unei combinații de factori care se bazează pe politica europeană și mișcările de design care au contribuit la un stil și un etos denumite de teoreticianul principal al cubului alb, Brian O'Doherty, drept „o cameră unică a esteticii” (1976, p.14). Totuși, la aproape un secol de la apariția acestei estetici, majoritatea galeriilor de artă încă se raportează la principiile cubului alb, chiar dacă contextul actual este cu mult diferit. Practica curatorială dispune în prezent de noi posibilități și tehnologii. Pe lângă noile direcții artistice și expoziționale, transformarea digitală permite conservarea mult mai eficientă și un studiu aprofundat asupra operelor de artă, în timp ce muzeele virtuale și expozițiile sunt capabile să disemineze imaginile la nivel global, democratizând arta. Însă toate acestea atrag după sine deconectarea de la mediul fizic înconjurător și dematerializarea experienței artistice. Se poate ajunge astfel la un anumit fel de „desensibilizare a omului”, ce reduce importanța vitală a artelor pentru dezvoltarea generală a omenirii. În consecință, este esențial să regândim expoziția fizică, prin apel la sensibilitate și responsabilitate.

Pe parcursul acestei lucrări au fost studiate trei ipostaze diferite de organizare spațială și de expunere care, în perioade și contexte distincte, au propus o viziune proprie, ce nu miza pe caracterul neutru și rigiditatea cubului alb. Au fost studiate un spațiu construit în interiorul unui muzeu (un spațiu în spațiu), o serie de expoziții în care spațiul arhitectural dar și modurile de expunere au o importanță egală și un pavilion aflat pe un amplasament cu care stabilește o legătură deosebită. Toate acestea au în comun modul propriu prin care utilizarea spațiului, a materialelor și poziționarea exponatelor oferă publicului modalități unice de percepție individuală. Puterea tuturor acestor exemple rezidă în faptul că ele reușesc să construiască un univers complet pentru fiecare vizitator. Spațiul este într-o relație indisolubilă cu operele expuse, într-un proces simbiotic care permite fiecărui vizitator să aibă o experiență estetică memorabilă. Cei trei arhitecți, asumându-și uneori și rolul de curatori, folosesc doar limbajul specific al unei expoziții și recombina modurile convenționale de comunicare și vocabularul arhitectural, explorează lumina naturală și pe cea artificială, materiale, organizări spațiale, suprafețe

world since its ideological conception in New York in the 1930s. Its display conventions were the result of a combination of factors of design that contributed to a style and ethos called by the main theorist of the white cube, Brian O'Doherty, “a unique chamber of aesthetics” (1976, p. 14). However, almost a century after the birth of this aesthetic, most art galleries still refer to the principles of the white cube, even if the current context is quite different. Curatorial practice currently has new possibilities and technologies. In addition to new artistic and exhibition directions, digital transformation allows for much more efficient conservation and in-depth study of works of art and virtual museums and exhibitions are able to share images on a global scale, democratizing art. But all this entails the disconnection from the physical environment, the dematerialization of artistic experience and a certain kind of “desensitization” of human beings, which reduces the vital importance of the arts for the general development of humankind. Consequently, it is essential to rethink physical exhibitions, engaging sensitivity and responsibility.

This paper has examined three different forms of spatial organization and display which, in different times and contexts, proposed their own vision that did not rely on the neutrality and rigidity of the white cube. I discussed a space built inside a museum (a space within another space), a series of exhibitions in which the architectural space but also the display choices have an equal importance and a pavilion located on a site with which it establishes a special connection. All these have in common a specific modality through which the use of space, materials and the positioning of exhibits offer the public unique ways of individual perception. The strength of all these examples lies in the fact that they manage to build a complete universe for each visitor. The space is in an indissoluble relationship with the works on display, in a symbiotic process that allows each visitor to have a memorable aesthetic experience. The three architects, sometimes taking on the role of curators, use only the specific language of an exhibition and they recombine conventional methods of communication and architectural vocabulary; they explore natural and artificial light, materials, spatial

și geometrii în moduri inovatoare. Toți au în comun o preocupare atentă pentru percepția și experiența fiecărui vizitator, încurajând publicul să parcurgă spațiul urmând căi diferite.

Această perspectivă este cu atât mai pertinentă în zilele noastre cu cât tendința de digitalizare a informațiilor și virtualizarea din ce în ce mai acută a realității pot duce la dematerializarea experienței cu arta. Exemplul lor poate contribui la reconsiderarea expoziției fizice, având în vedere schimbările profunde care au avut loc de-a lungul ultimului secol la nivel global și în toate aspectele vieții de zi cu zi. Una dintre temele actuale este ca expoziția fizică să nu imite alte medii sau să se transforme într-o simplă formă de divertisment care distrage și înstrăinează. Expoziția nu ar trebui să contribuie la crearea unui aspect de moment, superficial, care duce la consumul de artă și cultură ca al oricărui alt produs; ar trebui ca ea să ofere publicului o experiență estetică captivantă și semnificativă.

organizations, surfaces and geometries in innovative ways. They all have in common a keen concern for the perception and experience of each visitor, encouraging the public to walk through the space in different ways.

This perspective is all the more pertinent nowadays as the processes of digitizing information and the transformation of the real into the virtual can lead to the dematerialization of the physical experience of art. Their example can contribute to the constant rethinking of the physical exhibition, given the profound changes that have taken place over the last century globally and in all aspects of everyday life. One of the current challenges is that the physical exhibition should not imitate other media or become mere entertainment that distracts and alienates. The exhibition should not contribute to the creation of a momentary, superficial aspect that leads to the consumption of art and culture as of any other product and it should provide an engaging and captivating aesthetic experience to the public.

## Referințe/References

- Birkett, W. B. (2012). *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube* (teza de doctorat). Universitatea Setton Hall, South Orange. Citită de la [https://scholarship.shu.edu/theses/?utm\\_source=scholarship.shu.edu%2Ftheses%2F209&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://scholarship.shu.edu/theses/?utm_source=scholarship.shu.edu%2Ftheses%2F209&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages).
- Carrier, D. (1987). The Display of Art: An Historical Perspective, *Leonardo* 20, 1, 83-86.
- Coutinho, B., și Tostões, A. C. (2020). The role of architecture in an engaging and meaningful experience of the physical exhibition. *Sophia Journal*, 5(1), 36-53. doi:/10.24840/2183-8976\_2019-0005\_0001\_04
- Fabrizi, M. El Lissitzky's "Cabinet of Abstraction", Socks, Citit de la <https://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>
- Jung, H. & Park, S. (2021). Pavilion as an architecture for new placeness: a case of Serpentine Pavilion project, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. doi:10.1080/13467581.2021.2024197.
- Klonk, C. (2009), *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press;
- Koro, A. (2014), The wall and the canvas: Lissitzky's spatial experiment and the white cube, *Art & Cult*, 13, 22-31.
- Löschke, S. K. (2012), Crafting relations: Aspects of materiality and interactivity in exhibition environments, *Craft + Design Enquiry*, 4, 89-107. doi:10.22459/CDE.04.2012.05.
- Mcbride, H. (1997), *The Flow of Art: Essays and Criticisms*, Yale University Press.
- Myzelev, A (2017) *Exhibiting Craft and Design, Transgressing the white cube paradigm, 1930 – present*, New York, Routledge.
- O'Doherty, B. (1976), *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press.
- Schapiro, M. (1978). *The Nature of Abstract Art, Modern Art: 19th and 20th Centuries*, New York: G. Brazziler.
- Serain, C. (2018), The Sensitive Perception of Cultural Heritage's Materiality through Digital Technologies, *Studies in Digital Heritage*, doi: 10.14434/sdh.v2i1.24606.
- Wallach, A. (1998), *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*, University of Massachusetts.