

CONSTRUÇÃO DO OLHAR PELAS EXPOSIÇÕES

Paulo Roberto de Oliveira Reis

Universidade Federal do Paraná – UFPR.
Curitiba – PR, Brasil.

Resumo. Este artigo busca compreender as diferentes instâncias nas quais o espectador construiu historicamente seu olhar de aferição estética para as artes visuais, estabelecido por uma análise da trajetória das exposições de arte entre o séc. XVIII e o início do séc. XX. Através de diversificados modos de expor e planejar os espaços, a presença de catálogos e guias, salas especiais, manifestos e crítica específica, as exposições de arte fundam algumas das maneiras de apreciação da arte.

Abstract. This article seeks to understand the various instances in which the viewer historically built its aesthetic look for the visual arts by analyzing the trajectory of art exhibitions across the Eighteenth century to the beginning of the Twentieth century. Art exhibitions founded some of the ways of art appreciation through their diversified ways of exhibiting, by planning their spaces, the presence of catalogs and guides, the special homage rooms, by its manifestos and the specific criticism.

Foi somente no final do séc. XVII e começo do séc. XVIII que a relação de ver e contemplar determinada produção artística, majoritariamente pinturas e esculturas, apresentou-se de forma diferente para um público mais amplo, entendido aqui no contexto do fortalecimento da burguesia, do surgimento de interessados em arte – compradores ou especialistas – não ligados à nobreza ou clero e, mesmo, da presença de camadas sociais antes nunca autorizadas nos eventos culturais das elites. Esse novo espaço de aproximação a uma produção artística visual foi instituído pelos salões de arte que, por sua vez, distanciavam-se dos espaços privados da aristocracia e dos espaços de culto das igrejas. Com os salões nasciam assim as chamadas exposições e, com elas, um modo específico de contemplar a arte que foi sendo construído num processo dinâmico de disputas históricas, sociais e artísticas, enfocadas neste artigo num panorama extenso, que se inicia no séc. XVII e percorre até as exposições das vanguardas no início do séc. XX.

Ao ocuparem os cômodos do *Salon d'Apollon* ou *Salon Carré* no Palácio do Louvre, as exposições de arte, constituídas por trabalhos de pintores membros da Academia Real de Pintura e Escultura da França, em Paris, ganharam a denominação de *salão*. Essas exposições de arte da Academia, que aconteceram com periodicidade anual a partir de 1737, tinham a função de mostrar a produção artística sob os parâmetros de seu programa de ensino, sejam os padrões do classicismo ou, posteriormente, a estética *pompier*, e tendo como participantes apenas artistas vivos (CROW, 2000).

Os salões contribuíram fortemente, além de outras instâncias do campo das artes visuais, para a formulação do olhar estético do assim chamado público, leigo ou especializado. Ao assumirem um

caráter próprio, os salões fundavam, em seus espaços e meios específicos de mostrar arte, modos de fruição, contemplação e reflexão das artes visuais. Agora não mais unicamente objetos de discussão de *experts*, patronos ou aristocracia, os salões acolhiam o olhar curioso e comprador da burguesia e de uma larga audiência. A grande mudança de paradigma que se apresentava ao ato de ver era que, a partir do espaço designado especialmente para a arte, devia-se aferir sua qualidade estética e perscrutar suas formas e temas. A formação de uma nova perspectiva de olhar, em sintonia com o ensino das academias de arte, fundava-se nas orientações do classicismo. Assim, suas premiações apontavam poéticas relevantes em sua distinção artística, modelos a serem seguidos e, certamente, trabalhos de arte a serem adquiridos por colecionadores e instituições públicas.

Um dado significativo, somado ao momento inicial no qual se constituía o espaço de fruição da arte, foi a emergência de um novo e crescente público burguês de diversos estratos sociais. A presença dessas novas audiências nos salões de arte causava estranheza a alguns críticos da época. Aquela multidão de pessoas era ainda uma novidade em certos espaços da sociedade. Segundo o cronista Pidansat de Mairobert, em texto escrito anteriormente à Revolução Francesa, a constituição do público da época soava como algo ameaçador e ao mesmo tempo positivo, descrito em suas impressões ao adentrar numa exposição:

Você emerge através de uma escada como um alçapão, sufocante apesar da sua largura considerável. Tendo escapado desse doloroso desafio, você não recuperará seu fôlego antes de ser lançado em um abismo de calor e num redemoinho de poeira. Ar tão pestilento e impregnado com o bafo de tantas pessoas com problemas deve, no final, produzir clarões ou pragas. Finalmente você entrará surdo por um ruído contínuo como o das ondas batendo em um mar revolto. Mas aqui, no entanto, há uma coisa para encantar os olhos de um inglês: a mistura, homens e mulheres juntos, de todas as ordens e todos os postos do Estado (MAIROBERT, 1777, apud CROW, 2000, p.4, tradução nossa).

Em sua descida ao que poderia ser comparado ao inferno dantesco, o crítico do século XVIII ressentia-se daquele público turbulento, mas nele pressentia também uma qualidade, a da diversidade.

Mas o que transformava essa nova e ruidosa audiência em público, isto é, num grupo minimamente uniforme e coeso que constituísse seus juízos, depositasse valor, ou, no mínimo, um sentido àquelas obras expostas? Que projeto civilizador poderia agregar, senão a todos, ao menos uma pequena parte dos cidadãos escolhidos por sua situação social? Uma evidência é observada ao circunscrever-se aquele espaço da arte com a formação do sujeito iluminista e seu “olhar educado”. Entusiasta das exposições do Salão da Academia Francesa, o filósofo francês Denis Diderot as via como mais uma possibilidade de educação civil. Para ele as exposições públicas tinham um estatuto de vital importância, pois que através delas se procurava “em todos os níveis da sociedade, particularmente aos homens de gosto, um *élan* útil e uma recreação agradável” (DIDEROT, 1763, apud HEGEWISH, 1998, p.18, tradução nossa). De maneira mais ampla, também se deve lembrar o próprio estatuto da visão no período iluminista afirmado pelo ensaísta inglês Joseph Addison:

A vista é o mais perfeito e o mais agradável de todos os nossos sentidos. Ela nos traz um número infinitamente maior de ideias, ela conversa com seus objetos a uma maior distância e age por mais tempo do que os outros, sem que essa ação a desgaste ou a canse. A vista pode ser considerada como uma espécie de tato mais delicado e mais extenso, que se derrama sobre uma infinidade de corpos, abraça as mais vastas figuras e atinge algumas das partes mais longínquas do Universo (ADDISON apud STAROBINSKI, 1994, p.237).

A educação do olhar, um sentido ressaltado pelos iluministas e tão bem representado na percepção da pintura rococó, mesmo restrita a muito poucos, estabelecia a importância das exposições como o espaço de formação de um olhar ilustrado.

De outra maneira, houve também a incorporação do público aos salões ao se estabelecer aquele espaço como uma arena de discussão entre sujeitos interessados. Gerada conjuntamente com as

exposições, a crítica de arte tomava papel também preponderante na construção do olhar da arte pictórica e escultórica. O debate de ideias foi defendido pelo crítico Louis de Carmontelle, em termos nos quais salienta que “a experiência de alguns e a sabedoria de outros, a extrema sensibilidade de um segmento, e sobretudo a boa-fé da maioria vêm finalmente para produzir um julgamento o mais equânime em sua grande liberdade” (CARMONTELLE, 1785, apud CROW, 2000, p.18, tradução nossa). A qualidade estética era então debatida entre especialistas e não especialistas e a “artisticidade” estava submetida a seus desígnios. Nas palavras de La Font de Saint-Yenne afirmava-se que “está apenas nas bocas daqueles firmes e justos homens que compõem o Público, que não tem nenhuma ligação com os artistas, (...) que podemos encontrar a linguagem da verdade” (SAINT-YENNE, 1747, apud CROW, 2000, p.6). O público, conceito estrutural na época da Revolução Francesa, é alçado a uma importância determinante também no juízo da arte nas exposições.

Outra instância importante de formação desse olhar aferidor dava-se através dos catálogos e publicações relativos às exposições públicas. Além de documentar e organizar a produção artística, os catálogos esclareciam os interessados e leigos. Uma exposição de 1699 trazia em seu pequeno catálogo, denominado de *livret*, um de seus propósitos – “renovar o antigo costume de expor suas obras ao público na direção de receber seus julgamentos e alimentar essa saudável competição tão necessária ao progresso das artes” (CROW, 2000, p.37).

As primeiras exposições de arte, cujo modelo inicial foi o salão, haviam formado uma das bases fundamentais para a discussão artística e estética do séc. XVII ao XIX. O espaço público de exposição foi confirmado como espaço institucional, catálogos e folhetos ordenaram e documentaram aquela produção e os artistas foram confrontados com o público em geral, além do público especializado, dos patronos e possíveis compradores. Através de diversas frentes, uma determinada pedagogia do olhar foi minuciosamente tramada em direção à valorização e oficialização de determinada produção artística. E era como se houvesse a exata transparência entre o modelo de arte proposto nos salões, os paradigmas do classicismo, o cidadão ilustrado e burguês que emergiu do século XVIII e até mesmo aquela massa turbulenta observada pelo cronista Pidansat de Mairobert.

Porém, tal transparência de modos, operações e poéticas das artes visuais enfrentou seu ocaso. Na entrada do séc. XIX, segundo Sonia Salcedo Del Castillo,

o espírito de disputa incentivado pelo caráter especulativo que envolvia os salões naquela altura, provocando descontentamento na esfera artística, fazia crescer o número de artistas desejosos de não depender daquelas apresentações de vaidade e ostentação (2008, p.39).

Um modelo fechado de produção e exposição mostrava-se rígido e restrito frente à modernidade nascente das linguagens artísticas e a uma nova configuração econômica e política. Aquele modelo não mais encerrava a possibilidade de desdobramentos formais e conceituais da produção artística que acompanhava as mudanças mundiais trazidas pela Revolução Industrial.

O novo espaço para o questionamento das rígidas normas daquelas exposições estava naquele momento nos chamados salões de recusados. Em um questionamento radical ao poder de referendado dos salões, Gustave Courbet expõe em 1855 numa mostra individual suas obras recusadas no salão oficial. Num salão dos recusados, o pintor francês Edouard Manet mostrou sua obra “Almoço sobre a relva”, não aceita no salão em 1863. Foi também num salão não oficial, organizado por Claude Monet em 1874 no ateliê do fotógrafo Nadar, que surgiu a movimentação organizada dos pintores impressionistas. Ver exposições a partir daquele contexto era então defrontar-se com um novo desafio – perceber o que estava fora da norma acadêmica e perscrutar o desvio (CASTILLO, 2008, p.39-40). Novos estímulos colocavam-se ao público.

À medida que as exposições descolavam-se dos paradigmas e julgamentos fechados dos salões, elas se abriam para a discussão das grandes questões artísticas e sociais de sua época. No começo do séc. XX aconteceram as últimas exposições significativas ligadas à lógica dos salões, motivadas ainda

por uma viabilidade operacional e institucional. Em salões sem comissões rígidas e mesmo sem comissões, as movimentações artísticas da vanguarda do Fovismo e do Cubismo tiveram visibilidade inicial para um público maior e para a crítica (ALTSHULER, 1998).

As estratégias de estabelecimento e entendimento das vanguardas estiveram também estreitamente ligadas ao espaço das exposições. A experimentação formal e conceitual das novas linguagens, concomitante a uma problematização das instituições artísticas, configurou no momento privilegiado da exposição sua arena principal ao colocar e sugerir novos parâmetros visuais da arte para o público. Formas diversas de organização das exposições, salas especiais e de caráter histórico, catálogos e discussão crítica, crítica institucional ao próprio sistema da arte, críticas e manifestos publicados em periódicos e, em certos casos, um comprometimento político e social por parte de alguns artistas e movimentos remodelaram o formato da exibição artística ao mesmo tempo em que se dava forma e expressão às experimentações de vanguarda. O ato de ver ou contemplar não era mais reconhecer padrões hegemônicos acadêmicos ou *pompier* ou, na postura dos salões de recusados, sua crítica. Mas sim reconhecer programas da vanguarda seja pela cor, nova estrutura, incorporação da dimensão da velocidade, etc., dados nas obras e propostas, nos tantos manifestos e, especialmente, nos meios, modos e operações de organização das exposições.

No início do século XX, com o fim da estrutura expositiva no formato de salões, com as novas experimentações nas mostras de arte e com alguns pressupostos de apreciação da arte já estruturados e modelados junto ao público, puderam estabelecer-se, de forma geral, dois novos programas de construção do olhar. O primeiro programa expositivo buscou uma ordem de inteligibilidade na história como fundamento para se olhar as obras expostas e circunscreveu o trabalho artístico, notadamente a pintura, numa certa assepsia espacial, subsumida a uma rígida expografia que parecia ecoar uma narrativa muito bem delimitada da arte moderna. De outro lado, um programa diferente anunciado por certas exposições de início do séc. XX buscou uma desestabilização do olhar. Esta desestabilização era procurada pelas proposições artísticas, notadamente linguagens não pictóricas, ao assumir seu dado experimental e na maneira mesma de sua organização no espaço expositivo. Além disso, a importância do espectador como parte fundamental, não apenas contemplador, mas também sujeito ativo esteve muito presente em algumas dessas exposições.

O programa ligado a uma inteligibilidade histórica dizia respeito à afirmação da tradição moderna, em diversas variantes, e que era modelada pelas próprias exposições. Primeiramente, essa estratégia ficava evidente nas salas de artistas homenageados nos salões de início do séc. XX. Artistas referenciais para a tradição moderna estiveram presentes, por exemplo, na edição de 1903 do Salão de Outono, em Paris, numa retrospectiva do pintor Paul Gauguin, na sua edição de 1905, que rememorou a trajetória dos pintores Jean-Dominique Ingres e Claude Monet, e na edição de 1907, com o pintor Paul Cézanne. A exposição do grupo Cavaleiro Azul, em Munique, no ano de 1912, deu um destaque às obras de Robert Delaunay e de Douanier Rousseau, e a exposição *Sonderbund* – Associação dos amigos da arte e dos artistas da Alemanha ocidental, em Colônia, no mesmo ano, trouxe uma grande retrospectiva de Van Gogh, colocada justamente na parte central de seu espaço expositivo, além de outras de Gauguin e Cézanne (ALTSHULER, 1998; HEGEWISH, 1998). Viam-se assim ser apontados e balizados uma série de artistas do séc. XIX como referências histórico-formais para as experimentações das vanguardas.

Além dos artistas homenageados, os catálogos, que já existiam desde os primeiros salões do séc. XVII, neste momento sugerem percursos dentro da exposição em suas páginas e reproduzem obras de referência para as mostras. A revista Cavaleiro Azul, cujo projeto nasceu antes mesmo da exposição, trouxe as ideias de seus principais artistas, notadamente Vassili Kandinsky e Franz Marc. Além disso, continha também reproduções de obras de arte como pinturas egípcias, chinesas, gravuras medievais, Picasso, Douanier Rousseau, máscaras africanas e sul-americanas, El Greco, Van Gogh e até desenhos infantis, perfazendo quase um “museu sem muros”, para utilizar a expressão de André Malraux. A

exposição *Sonderbund* apresentou em seu catálogo, além das muitas páginas de anúncios comerciais, uma sugestão de trajeto pela exposição cuja intenção era a de se criar filiações formais entre os artistas expostos e tinha como ponto de partida referencial o artista Vincent Van Gogh (ALTSHULER, 1998; HEGEWISH, 1998).

Como mais um fundamento dessas exposições ligadas a uma inteligibilidade da própria tradição e história da arte moderna, uma nova expografia foi sendo modelada. A maneira mesma de apresentação dos trabalhos na exposição começou a ser profundamente transformada nas primeiras décadas do séc. XX. O debate da autonomia da obra de arte moderna de vanguarda permeava muito dessas novas formas de expor, e o ambiente expositivo operava nesse sentido. A exposição *Sonderbund* foi paradigmática por estabelecer a forma dita moderna de montagem de exposição, em contraposição à forma “empilhada” dos salões. Foram incorporados intervalos regulares entre os trabalhos expostos e um alinhamento horizontal pela parte inferior dos quadros, mostrando o novo pensamento expositivo. Esse modo linear de exhibir obras tornou-se o modelo por excelência das mostras de arte moderna, influenciou a mostra Armory Show nos Estados Unidos na década de 1910 (ALTSHULER, 1998) e foi o modelo de expografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, que, por sua vez, tornou-se o modelo para os museus de arte moderna no mundo.

De forma simultânea à construção do olhar pelas exposições através da criação de uma tradição da arte moderna e numa expografia que buscava uma forma limpa ou “neutra” de exibição das obras, outro tipo de olhar foi proposto por um determinado modelo no início do séc. XX. Algumas exposições vanguardistas dessa época propuseram nova relação da obra de arte com o espectador além da mera contemplação estética e, muitas vezes, não a construção de uma tradição ou de outra transparência, como aquela dos modelos dos salões e exposições oficiais que faziam equivaler a arte oficial, no que ela trazia de um padrão aceitável de gosto, ao sujeito ilustrado e educado burguês e o novo público, mas uma fricção da exposição de arte com o mundo social e político. Pode-se pontuá-las como um programa desestabilizador do olhar, e não ordenador, seja de referências artísticas e históricas, da postura do espectador frente às obras mostradas, do próprio estatuto da obra de arte e de sua relação crítica com a sociedade.

O estabelecimento de relações mais ativas do público com as obras de arte era uma preocupação recorrente das vanguardas do começo do séc. XX. O espectador era retirado de sua posição distanciada, proposta a ele desde os primeiros salões, e lançado a uma posição central. Na proposta de exposição, ou de arquitetura de exposição, apresentada no projeto do artista construtivo russo El Lissitzky, havia o interesse de uma nova relação mais propositiva entre público e obra de arte. Realizado para o Museu Provincial de Hanôver em 1927/1928, o projeto era formado por uma pequena sala onde três paredes eram cobertas por lâminas em forma de prisma, sendo um dos lados preto e o outro branco. Nas três paredes, compartimentos pintados nas cores branca, cinza ou preta conteriam as obras. Nos compartimentos, portas corrediças esconderiam e revelariam as obras. O espectador era convidado então a abrir ou fechar os compartimentos para que ele mesmo cobrisse ou descobrisse uma obra e assim fizesse sua própria arquitetura da exposição (HEGEWISH, 1998). Na I Feira Internacional DADA (Berlim, 1920), foi apontado um posicionamento politizado do dadaísmo que se constituiu numa exposição provocativa, quase “iconoclasta”, ao meio artístico berlinense. Logo na entrada da exposição, o trabalho “Arcanjo prussiano”, obra de John Heartfield e Rudolf Schlichter, mostrava um boneco em tamanho natural representando um oficial militar alemão com uma cabeça de porco. Sobre um trabalho de George Grosz, a placa “DADA ist politisch” (DADA é político) traduzia o tom e a verve crítica de uma exposição que se entretecia no mundo político (ALTSHULER, 1998).

Por último, como um dado importante para esse outro modo de mostras, as exposições de arte eram pensadas como grandes espaços de vivência sensorial e artística nos quais se imiscuíam as obras e o espaço expositivo. A movimentação da vanguarda surrealista, ao caracterizar-se por uma renovada relação entre arte e vida, via na consecução de suas exposições um fundamento estratégico para seu

programa. Um grande exemplo pode ser dado com a Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris, no ano de 1938, na qual não se apresentava um espaço qualquer para exibição de obras individuais, mas onde as obras mostradas faziam parte de um todo que era a exposição (ALTSHULER, 1998; HEGEWISH, 1998).

Ao se traçar este panorama dos modos de exposição de arte e das formas com as quais se construiu um olhar específico, é importante lembrar, junto com o pesquisador Bruce Ferguson, que os sentidos e significados das obras de arte “são produzidos unicamente em contexto e este é um processo de determinação coletivo, negociado, debatido e cambiante” (GREENBERG; FERGUSON; NAIRNE, 1996, p.186, nossa tradução). E neste breve texto procurou-se trazer algumas dessas determinações para o olhar do público do final do séc. XVII até o início do séc. XX, no contexto das exposições de arte. Com esses dados dispersos, percebe-se formas de se olhar a arte e entendê-la dentro de um escopo cultural regido sob certos parâmetros dados por uma tradição ou aberto a um entendimento mais amplo e diverso; propostas de exposições mais transparentes e conciliatórias entre seus artistas, espectadores educados e compradores ou em plena fricção com o meio da arte e da sociedade e, por último, do gesto afirmativo ou de puro embate frente a uma arte tornada oficial ou instituída. Foram deixadas de lado, em especial no século XX, propostas artísticas que nem mais teriam o espaço expositivo como seu momento principal de tornarem-se públicas. Talvez, como mais uma percepção possível desta história parcial das exposições aqui apresentada, intui-se uma fronteira tênue na construção dos sentidos estéticos da visualidade entre, de um lado, a educação crítica do olhar e, de outro, seu disciplinamento. Fronteira essa plena de confrontos e debates.

REFERÊNCIAS

ALTSHULER, Bruce. **The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century.** Berkeley: University of California Press, 1998.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte.** São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.

CROW, Thomas. **Painters and public life in Eighteenth Century Paris.** New Haven e Londres: Yale University Press, 2000.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (eds.). **Thinking about exhibitions.** Nova York: Routledge, 1996.

HEGEWISH, Katharina. **L’Art de l’exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle.** Paris: Éditions du Regard, 1998.

O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes Editora, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade 1700-1789.** São Paulo: UNESP, 1996.