A CONSTRUÇÃO DO OLHAR PELAS EXPOSIÇÕES

Paulo Roberto de Oliveira Reis – UFPR

Resumo

Este texto toma como pressuposto de sua reflexão as exposições de arte como discussão privilegiada de uma história cultural que visa o entendimento mais amplo da construção da visualidade. Enfrentando o mito da autonomia de arte, busca-se perquirir a maneira como as exposições de arte foram estabelecendo a maneira mesma de se ver e entender as artes visuais.

Palavras-chave: Exposição de arte, história da arte, história das exposições

Abstract

This text takes as its premise a reflection about art exhibitions as privileged discussion of a cultural history which aims to build broader understanding of visuality. Confronting the myth of the autonomy of art, we seek to assert the way the art exhibitions established the way to see and understand visual arts.

Key words: *Art exhibitions, art history, art exhibitions history*

Até o século XVII a relação majoritária do público[1] com as artes visuais, esculturas e pinturas, era dada quase que exclusivamente nas Igrejas e mediada pela relação religiosa[2]. Foi somente no final do séc. XVII e começo do séc. XVIII que uma determinada produção artística apresentou-se para o público num espaço específico, diferente daqueles que até então se viam obras de arte. Este novo espaço, instituído com os salões de arte, não estava ligado à religião, aos espaços privados da aristocracia e o que se mostrava tampouco eram monumentos cívicos em logradouros públicos da cidade. Nascia assim as exposições de arte e com elas um novo modo de contemplar a arte e, mais tarde, constituir uma chave para seu entendimento histórico.

As primeiras exposições de arte foram constituídas por trabalhos de pintores membros da Academia Real de Pintura e Escultura da França e ganharam periodicidade anual no ano de 1737. Ao ocuparem os espaços do *Salon d'Apollon* ou *Salon Carré* (Salão Quadrado) no Palácio do Louvre, em Paris, as

mostras ganharam a denominação de Salão. Essas exposições de arte da Academia tinham a função de mostrar a produção artística sob os parâmetros de seu programa de ensino, sejam nos padrões do classicismo ou, posteriormente inseridos, na estética *pompier* e tendo como participantes apenas artistas vivos.

Os salões foram os primeiros formadores de um olhar específico do grande público para as artes visuais. Ao assumirem seu lugar próprio eles fundaram o espaço específico de mostrar arte, de sua fruição, contemplação e reflexão. Agora não mais unicamente objeto 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 a de que, a partir de um espaço designado especialmente para a arte, o Salão, devia-se contemplar, aferir sua qualidade estética e perscrutar suas formas e temas. As bases de um modo de olhar, muito em sintonia com o ensino das academias de arte, era dado nas orientações do classicismo.

Outro dado seria somado a este momento no qual se constituía o espaço de fruição da arte, a emergência de um novo e crescente público burguês. 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 (1777) esta constituição de público soava como algo ameaçador e ao mesmo tempo positivo, em suas impressões sobre o 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 apud Crow, 2000, p.4).

Em sua quase descida ao inferno dantesco, o crítico do século XVIII ressentia-se

daquele público turbulento, mas dele pressentia também uma qualidade, a da diversidade.

Mas o que transformava esta nova e ruidosa audiência em público, isto é, num grupo minimamente uniforme e coeso que constituísse um juízo, depositasse valor, ou um mínimo, um sentido àquelas obras expostas? A maior indicação havia sido dada ao circunscrever aquele espaço como lugar da arte e que um olhar "educado" facultado pelas exposições estava muito em sintonia com a formação do sujeito iluminista. O filósofo francês Denis Diderot, um entusiasta das exposições do Salão da Academia Francesa, 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 apud Hegewish, 1998, p.18). De maneira mais ampla também podemos 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 idéias, 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).

De outra maneira houve também a incorporação do público aos Salões ao se estabelecer aquele espaço como uma arena de discussão entre sujeitos interessados. O debate de idéias foi defendido pelo crítico Louis de Carmontelle (1785), pois que *a experiência de alguns e a sabedoria de outros, a extrema sensibilidade de um segmento, e sobretudo a boa fé da maioria, vem finalmente para produzir um julgamento o mais equânime em sua grande liberdade* (Carmontelle apud Crow, 2000, p. 18). A qualidade estética era então debatida entre especialistas e não-especialistas e a "artisticidade" esteva submetida a seus desígnios. Nas palavras de La Font de Saint-Yenne (1747) 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 apud Crow, 2000, p.6). O público é alçado a uma importância determinante 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 um público mais amplo. Uma exposição de 1699 trazia em seu pequeno catálogo (livret) um de seus propósitos - *para renovar o antigo costume de expor suas obras ao público em direção a 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 XVIII. O espaço público de exposição foi confirmado como espaço institucional, catálogos e folhetos ordenaram e documentaram aquela produção e os artistas confrontaram-se com o público em geral, além do público especializado, dos patronos e possíveis compradores. É como se houvesse a exata transparência entre o modelo de arte proposto nos salões, os paradigmas do classicismo e o cidadão ilustrado do século XVIII.

Porém tal não aconteceu mais, por parte de artistas, público e críticos, 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* (Castillo, 2008, p.39). Além disso, a crise dos salões apontava ainda a própria crise da modernidade nascente nas artes visuais. Aquele modelo não mais encerrava a possibilidade dos desdobramentos formais e conceituais de uma produção artística que acompanhava as mudanças mundiais trazidas pela Revolução Industrial.

O novo espaço para o questionamento das rígidas normas daquelas exposições eram os chamados salões de recusados. Num salão dos recusados o

pintor francês Éduard Manet mostrou sua obra, recusada no salão oficial, “Almoço sobre a relva”, em 1863, pintura paradigmática para se pensar o Realismo. 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 naquele contexto era defrontar-se com um desafio, era perceber o que estava fora da norma acadêmica e perscrutar o desvio.

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. As movimentações artísticas da vanguarda do Fovismo e do Cubismo tiveram visibilidade inicial, para um público maior e para a crítica, através de Salões[3].

As estratégias de estabelecimento das vanguardas estiveram estreitamente ligadas ao espaço das exposições. A experimentação formal e conceitual das novas linguagens, concomitante a uma problematização das instituições artísticas, teve no momento privilegiado da exposição, sua arena por excelência ao colocar 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 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. Ver agora não era mais reconhecer padrões acadêmicos ou “pompier” (ou minimamente hegemônicos) ou sua crítica (salões de recusados), mas sim reconhecer programas da vanguarda do olhar (seja pela cor, nova estrutura, incorporação da dimensão da velocidade, etc.) dados nas obras, nos tantos manifestos e, especialmente, nas formas de organização das exposições.

A partir do início do século XX, com o fim da estrutura expositiva no formato de salões, com novas experimentações nas mostras de arte e com alguns

pressupostos do olhar para a arte já estruturados junto ao público, podem-se estabelecer dois novos programas de construção do olhar. O primeiro deles buscou uma ordem de inteligibilidade na história como fundamento para se olhar as obras expostas e buscou-se também circunscrever o trabalho artístico, notadamente a pintura, numa assepsia espacial, subsumida a uma nova e rígida expografia que parecia ecoar uma narrativa muito delimitada da arte moderna. E o outro dos programas anunciado pelas exposições de início do séc. XX buscou a desestabilização do olhar. Esta desestabilização era procurada pelas proposições artísticas, notadamente linguagens além da pintura, que assumiam seu dado experimental e na maneira mesma da organização da exposição. Além disso, a importância do espectador como dado fundamental, não apenas para contemplar mas vivenciar uma exposição, esteve muito presente em algumas exposições de início do séc. XX.

O primeiro modo desse programa de "educação do olhar" dizia respeito a certa construção da tradição moderna ou uma história da arte moderna que era construída pelas próprias exposições. Primeiramente as salas de artistas homenageados, ou artistas referenciais para a tradição moderna, eram presença constante desde o início do séc. XX. Em sua edição de 1903, o Salão de Outono preparou uma retrospectiva do pintor Paul Gauguin, na edição de 1905, uma retrospectiva dos pintores Jean-Dominique Ingres e Claude Manet e em 1907, contava com uma do pintor Paul Cézanne. A exposição do grupo Cavaleiro Azul[4] (Munique, 1912) deu um destaque às obras de Robert Delaunay e do Douanier Rousseau e a exposição *Sonderbund*[5] (Colônia, 1912) trouxe uma grande retrospectiva de Van Gogh, colocada justamente na parte central de seu espaço expositivo, além de outras de Gauguin e Cézanne. Via-se assim uma série de artistas do séc. XIX serem balizados como referências histórico-formais para as experimentações das vanguardas.

Além dos artistas homenageados, os catálogos, que já existiam desde os primeiros salões, sugeriam percursos dentro da exposição e em suas páginas, reproduziam obras de referência para as mostras. A revista Cavaleira Azul, cuja idéia nasceu antes mesmo da exposição, trouxe as idéias de seus principais

artistas, notadamente Vassili Kandinsky e Franz Marc. Continha também reproduções de obras de arte - de 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”. 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 o artista Vincent Van Gogh.

Por último, este ver exposições, ligado a uma inteligibilidade da própria tradição e história da arte moderna foi definido por uma nova expografia. 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. Nas montagens tradicionais de exposições, notadamente os Salões, as pinturas cobriam toda a extensão (altura e largura) da parede. Os trabalhos eram dispostos de forma “empilhada”, maneira que aos olhos modernos inviabilizaria a compreensão e leitura razoável dos mesmos. Não havia um acordo formal entre as obras, nem uma seqüência histórica e o critério “hierárquico” de colocação nas paredes era dado através da escala e importância das pinturas.

A exposição *Sonderbund* foi paradigmática por estabelecer a forma moderna de montagem de exposição. Foram incorporados intervalos regulares entre os trabalhos expostos e um alinhamento horizontal pela parte inferior dos quadros, mostrando o novo pensamento expositivo. Este modelo linear de exibir obras tornou-se o modelo por excelência das mostras de arte moderna e foi o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York, que, por sua vez, tornou-se o modelo para os museus de arte moderna no mundo.

Paralelamente a esta construção do olhar dado dentro de uma idéia de tradição ou histórico e a uma maneira que se queria neutra de exposição das obras, outro tipo de olhar também foi proposto por um determinado modelo de exposições no início do séc. XX. Pode-se chamá-lo de um olhar desestabilizador,

seja de referências artísticas históricas ou da própria postura do espectador frente às obras mostradas.

Algumas exposições modernistas propuseram outra relação da obra de arte com o espectador além da mera contemplação estética. O estabelecimento de novas relações mais ativas do público com as obras de arte era uma preocupação recorrente das vanguardas do começo do séc. XX. Na exposição “Dada-Vorfrühling” (Colônia, 1920) o artista Max Ernst expôs uma escultura de madeira juntamente a um machado, que deveria ser utilizado pelos espectadores para destruí-la.

Outra proposta radical de exposição, ou de arquitetura de exposição, que estava interessada numa nova relação mais direta entre público e arte, foi apresentada no projeto expositivo do artista construtivo russo El Lissitzky. Realizada 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 (isto produziria, para o artista russo, um efeito variável de cinza). 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 fazer sua própria da exposição.

A I Feira Internacional DADA, (Berlim, 1920), representou um posicionamento politizado do dadaísmo e constituiu-se como uma exposição provocativa, quase “iconoclasta”, no meio artístico berlinense. Logo na entrada da exposição o trabalho “Arcanjo prussiano”, obra de John Heartfield e Rudolf Schlichter, mostrava um oficial militar alemão encimado por uma cabeça de porco. Sobre um trabalho de George Grosz, a placa “DADA ist politisch” (DADA é político), traduzia o tom da exposição e a verve crítica de uma exposição que se entretecia ao mundo político.

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. O espaço da Exposição Internacional

do Surrealismo (Paris, 1938), não se apresentava como um espaço qualquer para apresentação de obras e as obras mostradas faziam parte de um todo que era a exposição. E exposição, vista como uma obra de arte total, foi um dos programas da Secessão Vienense (Associação Independente de Artistas). Juntamente com a concepção do pavilhão construído pelo arquiteto Joseph Maria Olbrich, o grupo da Secessão Vienense criou sua exposição de 1902 (14ª edição), como uma única grande obra.

Para finalizar, é importante lembrar, junto com o pesquisador Bruce Ferguson, que os sentidos e significados das obras de arte *são produzidos unicamente em contexto e isto é um processo de determinação coletivo, negociado, debatido e cambiante de consensos* (Greenberg, 1996, p.186). E neste breve texto procurei trazer algumas destas determinações do olhar do público do séc. XVIII até o início do séc. XX dado no contexto das exposições de arte.

---

[1] Uma definição maior do escopo desse público, talvez uma denominação apenas possível à partir para o séc. XVIII, ficará para outro texto.

[2] Thomas Crow salienta, porém, alguns outros momentos onde a arte esteve sob os olhos de um público mais amplo: as procissões de Corpus Christi e algumas itinerâncias de coleções reais (não apenas objetos artísticos). Representava outra possibilidade de exposição pública dos trabalhos artísticos as grandes feiras populares de comércio no final do séc. XVII. Também merece atenção as obras vistas em espaços urbanos, notadamente os monumentos.

[3] Entre outros pelos Salão dos Independentes, Salão de Maio ou Salão de Outono, entre outros, que não estabeleciam regras muito rígidas para seleção e, algumas vezes, não tinham nenhuma seleção.

[4] As Associações de Artistas, Associações Independentes de Artistas e as Secessões organizavam suas próprias exposições e garantiam outras formas de mostrar trabalhos artísticos, além daquelas dos salões. Os agrupamentos de artistas, chamados de Secessão, foram fundados na Alemanha e Áustria no final do séc. XIX, como reação ao academicismo oficial.

[5] Exposição de arte internacional da Associação Excepcional dos Amigos das Artes e dos Artistas da Alemanha do Oeste à Colônia 1912 - Internationale Kunstaustellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunsfreunde und Künstler zu Köln 1912.

REFERÊNCIAS

ALTSHULLER, Bruce. The avant-gard in exhibition – new art in the 20th century. Berkeley: University of California Press, 1998.

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

CROW, Thomas. Painters and public life. New Haven e Londres: Yale University Press, 2000.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy (ed.). Thinking about exhibitions. Nova York: Routledge, 1996.

HEGEWISH, Katharina. L'Art de l'exposition. Paris: Éditions du Regard, 1998.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

STAROBINSKI, Jean. A invenção da liberdade. São Paulo: UNESP, 1996.

PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS – Professor do Departamento de Artes da Universidade do Paraná. Publicou os livros “Arte de Vanguarda no Brasil” (Editora Jorge Zahar, 2005) e “O corpo na cidade – performance em Curitiba” (Editora Ideorama, 2010). Fez a curadoria, juntamente com Ana González, da exposição “Publicações de Artista” (Solar do Barão – Curitiba, 2011).