



O corpo no museu de arte

The body in the art museum

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/198431781722021001>

Priscila de Souza Chisté Leite

Instituto Federal do Espírito Santo

priscilachiste.ufes@gmail.com - [ORCID](#)

Sandra Soares Della Fonte

Universidade Federal do Espírito Santo

sdellafonte@uol.com.br

RESUMO

Considerando a importância dos museus de arte e espaços afins como *loci* para a promoção de diferentes experiências estéticas, discute-se como as configurações e percursos de exposições artísticas podem moldar o comportamento dos corpos dos visitantes desses espaços. Para tanto, elege-se quatro mostras artísticas para análise: exposição “L’ultimo Caravaggio eredi e nuovi maestri” na Gallerie dela Scala em Milão, Itália (2018); a exposição “Art of the Brick” de Nathan Sawaya na Oca – Usp no Parque do Ibirapuera, São Paulo (2016); a exposição do acervo fixo de Arte Moderna e Contemporânea e, por fim, as oficinas de arte promovidas pela Tate Modern em Londres, Inglaterra (2018). Essas mostras expressam dois modelos distintos. Nas exposições italiana e paulista, os espaços são pré-determinados e moldados para atender ao modelo veiculado pelas empresas que promovem megaexposições artísticas; nelas, ocorre uma presença rápida e formatada dos corpos visitantes. Nas exposições londrinas, há menos rigidez na configuração, propiciando um grau maior de liberdade e desaceleração do bailar dos corpos dos visitantes nos espaços expositivos. Percebe-se, portanto, que museus de arte e espaços afins são organizados a partir de projetos educativos amplos que incluem uma educação corporal dos seus visitantes.

Palavras-chave: Museu; Corpo; Estética; Exposições de Arte.

ABSTRACT

Considering the importance of art museums and related spaces as *loci* for the promotion of different aesthetic experiences, we discuss how the configurations and paths of artistic exhibitions can shape the behavior of visitors' bodies of these spaces. To this end, we have chosen four artistic exhibits for analysis: exhibition “L’ultimo Caravaggio eredi and nuovi maestri” at her Scala Gallery in Milan, Italy (2018); Nathan Sawaya’s “Art of the Brick” exhibition at Oca - Usp in Ibirapuera Park, São Paulo (2016); the exhibition of the fixed collection of Modern and Contemporary Art and, finally, the art workshops promoted by Tate Modern in London, England (2018). These shows express two distinct models. In the Italian and São Paulo exhibitions, the spaces are predetermined and shaped to meet the model conveyed by companies that promote artistic mega exhibitions; in them there is a quick and formatted presence of the visiting bodies. In London exhibitions, there is less rigidity in the



setting, providing a greater degree of freedom and slowing the dancing of visitors' bodies in the exhibition spaces. Therefore, it is noticed that art museums and related spaces are organized from broad educational projects that include a body education of their visitors.

Keywords: Museum; Body; Aesthetics; Art exhibitions.

INTRODUÇÃO

Como conhecimento eminentemente sensível, a arte tem no corpo seu lugar de produção e experiência. Nos “Manuscritos econômico-filosóficos”, Marx aponta: “A efetivação (*Verwirklichung*) do trabalho é a sua objetivação” (MARX, 2004, p. 80). Seguindo essa compreensão, todo complexo trabalho do pintor condensa-se no seu quadro ou tela; do compositor, na música; do literato, em sua poética; do dançarino, no seu mover-se; do ator, na sua dramaturgia.

A obra de arte possui uma materialidade própria que, no encontro com o fruidor, precisa ser levada em consideração. Há, assim, uma relação entre as determinações do objeto e o modo peculiar de sua fruição: “Ao olho um objeto se torna diferente do que ao ouvido, e o objeto do olho é um outro que o do ouvido” (MARX, 2004, p. 110). Assim, o ser humano precisa orientar sua ação em direção às várias objetivações pelas suas peculiaridades. Estas, por sua vez, delimitam as possibilidades de seu desfrute. Nos “Grundrisse”, esse argumento marxiano ganha a seguinte formulação: “O objeto da arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX, 2011, p. 47).

A lógica dessa argumentação ganha complexidade quando a obra de arte é apresentada pela mediação de instituições como os museus de arte e espaços afins. Como se sabe, a arte até fins do século XVIII estava reservada, principalmente, à nobreza e ao clero. A mudança no sistema político e a ruptura social produzida pela Revolução Francesa, em 1789, trouxeram à tona discussões sobre o destino das obras que, de certo modo, retratavam ou faziam alusão ao antigo regime. Destruir as obras devido ao seu caráter ideológico ou mantê-las isoladas do seu contexto



simbólico por causa de sua qualidade artística? Em meio a esse embate, criam-se os museus, espaços estatais “neutros” que assumem o papel fundamental de conservar as obras de arte.

Ao longo do século XIX, o museu configura-se como uma instituição aberta ao público, modelada a partir de uma tipologia expositiva que ocupa grandes espaços. Em suas paredes, era exposta uma imensidão de quadros e em pedestais amontoavam-se inúmeras esculturas. As exposições eram lugares onde as pessoas podiam percorrer e acessar a muitos objetos antes inalcançáveis, mas que a partir de então, integram uma estratégia na qual o conhecimento é condição para o progresso. O museu volta-se para a conservação da memória, mas ao mesmo tempo compõe a construção do “futuro”.

Conforme aponta Gonçalves (2004, p. 18),

A tipologia das exposições de arte predominante no século XIX (a que aparece nas exposições universais e nos salões de arte) está presente no cenário cultural até meados de 1920. [...] Os museus de arte moderna trarão uma nova tipologia de apresentação das obras, com uma cenografia de paredes brancas. Nos novos museus, surge também a cenografia de perfil mais teatral, que usa cores e se vale de ambientações.

As exposições de arte, portanto, valem-se ao menos de duas estratégias que visam oferecer recursos de apoio ao público visitante: uma que tende a neutralidade do espaço e outra que se aproxima de uma certa teatralidade.

A distribuição da obra no espaço expositivo, o uso da luz, o emprego da cor das paredes e demais elementos configuram um desenho museográfico que conduz estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra. Essa “cenografia” criada envolve o visitante em um espetáculo, montam-se ambientes que “[...] dramatizam fortemente o contato do visitante com a obra” (GONÇALVES, 2004, p. 40).

Por vezes, argumenta Ferguson (2005), a história da arte contemporânea e a crítica de arte ainda focam apenas no objeto artístico como experiência completamente autônoma. Sua contextualização, quando ocorre, não ultrapassa a biografia do artista. Contra essas perspectivas, delineiam-se esforços de analisar a



mediação de instituições como museus e galerias no acesso de obras de arte. Apesar do avanço, Ferguson considera que a ampliação dos elos da obra a outras esferas tende a se concentrar no papel político da instituição e não nos arranjos políticos de cada exibição.

Ferguson (2005, p. 126) argumenta que as exposições de arte se tornaram “estruturalmente intrínsecas” ao entendimento da maioria das artes visuais no sentido de ser a sua principal agência de comunicação.

Uma obra de arte exposta em espaços como esses é, portanto, atravessada por interesses museográficos, expográficos e institucionais. Acrescenta-se a esses também os interesses mercadológicos pois, na maioria dos casos, o espaço expositivo possui vínculo com uma instituição financeira. Desse modo, espaços expositivos abarcam intencionalidades externas para além daquelas imanentes à obra de arte.

A provocação lançada por Ferguson é aceita e direciona a atenção, deste artigo, para o “[...] aspecto performativo das exposições” (FERGUSON, 2005, p. 128). De modo mais preciso, discute-se como as configurações e percursos de exposições artísticas podem moldar o movimento corporal dos visitantes desses espaços; em outros termos, como podem produzir diferentes experiências formativas no sujeito.

Para tanto, elegem-se quatro mostras artísticas para análise: exposição “L’ultimo Caravaggio eredi e nuovi maestri” na Gallerie dela Scala em Milão, Itália (2018); a exposição “Art of the Brick” de Nathan Sawaya na Oca – Usp no Parque do Ibirapuera, São Paulo (2016); a exposição do acervo fixo de Arte Moderna e Contemporânea da Tate Modern em Londres, Inglaterra e, por fim, as oficinas de arte promovidas por essa instituição (2018).

O esforço inicial é descrever as mostras escolhidas para, em seguida, apresentar uma versão preliminar sobre a experiência corporal dos visitantes que subjaz a essas exposições.



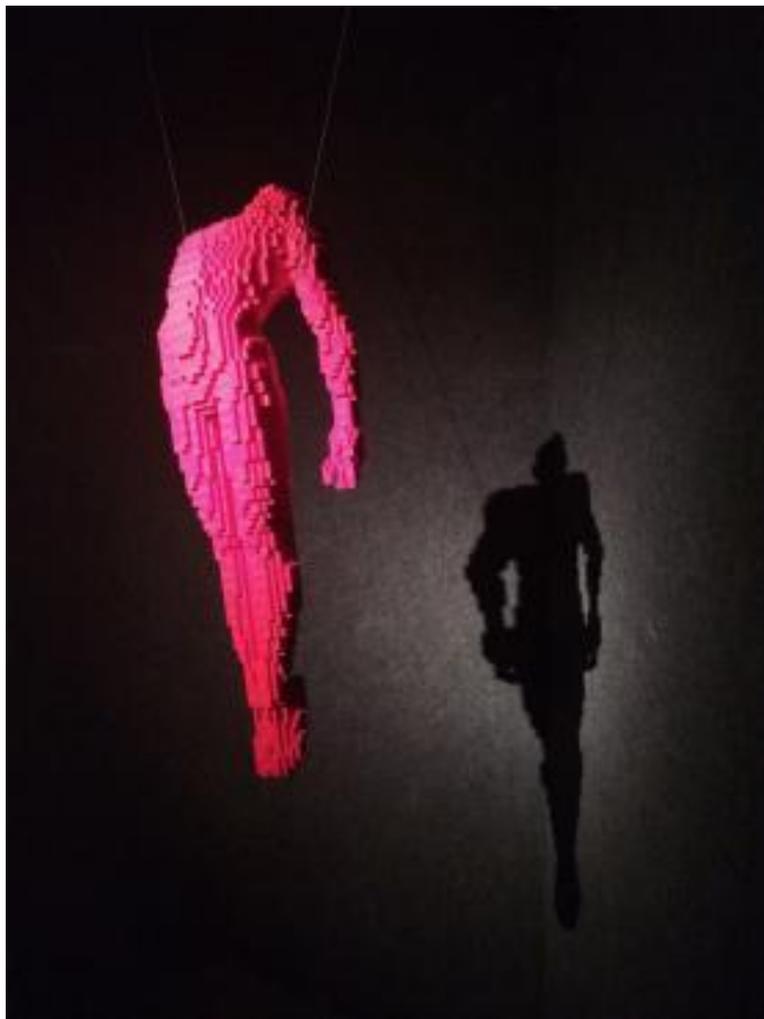
1 A MOSTRA “THE ART OF THE BRICK” DE NATHAN SAWAYA – OCA, SÃO PAULO, BRASIL

A mostra itinerante “The Art of the Brick” do artista americano Nathan Sawaya atraiu mais 2 milhões de visitantes na América do Norte, Austrália, Ásia, Europa e no Oriente Médio, e chegou ao Brasil em 2016. Ocorreu na Oca, espaço cultural administrado pelo Museu da Cidade de São Paulo, no Parque do Ibirapuera e ficou em cartaz entre os dias 11 de agosto a 30 de outubro de 2016. A exposição apresentou 83 esculturas feitas com peças de Lego, brinquedo cujo conceito se baseia em partes que se encaixam permitindo muitas combinações. Os ingressos podiam ser comprados pela internet com dia e hora marcados, mas também era possível comprar no local; fato que contribuía para longas filas de espera.

A mostra foi dividida em seções temáticas, entre elas as que exibiam expressões humanas, releituras de obras de arte e uma seção que chamou bastante a atenção pela expressividade das esculturas, intitulada “Condição Humana”. A expografia da mostra organizou o espaço expositivo em salas interligadas. As paredes eram pretas e a iluminação direta incidia nos objetos tridimensionais, originando uma sombra que passava a integrar a obra (Figura 1).



Figura 1 – Efeito de luz e sombra. SAWAYA, Nathan. Condição Humana, s/d. Escultura com blocos plásticos, 2016



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

Devido às escolhas expográficas, era difícil ver os visitantes. Como insetos noturnos, os corpos percorriam os espaços negros buscando as luzes que iluminavam e indicavam a direção das obras. O fluxo era rigidamente controlado pelo *staff* de plantão e, durante a visita, não era possível sentar-se para contemplar as obras, exceto em espaços formatados para o rápido poso que durava o tempo do clique fotográfico (Figura 2).



Figura 2 – Cena montada para fotos dos visitantes, 2016



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

Era uma espécie de procissão de visitantes que, cegos pelo escuro, apenas podiam ver as obras em voga e os *displays*. Dois tipos de *displays* podiam ser encontrados: 1) os que traziam a referência da obra (título, dimensões e número de peças de Lego utilizadas) e um pequeno texto do artista explicando o processo de criação da obra; e 2) os que explicavam as obras de arte que serviram como inspiração para a construção das esculturas feitas de peças Lego.

Salas com releituras de clássicos da escultura ocidental alternavam-se com espaços que buscavam representar retratos e pinturas famosas por meio de composições realizadas com peças de encaixar. Andy Warhol, Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Monalisa, Moça com brinco de pérola foram algumas das



releituras de pinturas e retratos apresentados na mostra. Essas obras refletem o desafio do artista que necessita transformar uma matéria criada para construção de objetos tridimensionais em releituras com suporte quase bidimensional. Em vez de tentar capturar cada detalhe usando peças menores, Sawaya utiliza blocos maiores para compor os retratos. O resultado são obras que parecem estar com pixels visíveis, a exemplo das antigas imagens em baixa definição que eram reveladas em impressoras das décadas de 1980.

Com relação a esta seção de releituras, chama a atenção ainda a transposição de linguagem realizada por Sawaya quando retrata a pintura “O Beijo” de Gustavo Klimt. Ele recria a obra sob a forma de um objeto tridimensional composto por mais de 18 mil peças Lego.

Uma das obras mais conhecidas do artista é “Yellow” (Figura 3). Sobre essa produção, Sawaya coloca:

[...] foi extremamente popular, tanto entre adultos quanto entre crianças. Por quê? Acho que os adultos valorizam sobretudo a catarse que abrir-se para o mundo pode desencadear. E as crianças? Talvez por causa das entranhas amarelas esparramadas no chão! Acham que isso é superlegal! Para mim, essa obra evoca metamorfose que vivi ao longo de minha trajetória (SAWAYA apud LIL, 2016, p. 23).

O caráter autobiográfico apontado nessa citação refere-se ao processo criativo do artista na ocasião da concepção da obra. Sawaya era um promissor advogado em Nova Iorque quando optou pelo trabalho artístico. Sobre essa fase de sua vida, ele explica:

Quando era advogado, logo percebi que estava mais à vontade sentado no chão, criando esculturas, do que numa sala de reuniões, negociando contratos. Meus próprios conflitos e medos, aliados a um profundo desejo de ser feliz, me levaram a trabalhar como artista em tempo integral (SAWAYA apud LIL, 2016, p. 6).



Figura 3 – SAWAYA, Nathan. Yellow, s/d. Escultura com blocos plásticos, 89x71x33cm, 2016



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

A subjetividade do artista, suas escolhas, medos e enfrentamentos não se destacavam como deveriam no percurso da exposição. As salas cheias, o tempo corrido, a procissão de pessoas que seguiam o fluxo eram obstáculos para uma apreciação mais aprofundada. Os visitantes pareciam estar empolgados pelo quantitativo de blocos usados em cada produção, quanto tempo demorou para fazê-las ou quanta genialidade tinha o artista. Pareciam buscar o brilho mais forte, a energia que emanava do apelo comercial oriundo da mídia por detrás da exposição assessorada por produtores de eventos, bancos privados e financiamentos federais. O patrocínio da Lego também contribuía para aumentar o fulgor: a empresa



considerada como a mais promissora do setor de brinquedos infantis do mundo. Se era tão competente no ramo gerencial por que não adentrar no mundo artístico?

No final do percurso, o visitante era convidado a produzir sua própria escultura. Contudo, as peças misturadas e o grande número de pessoas pareciam inibir a finalização das produções. Muitos iniciavam, mas não davam continuidade a elas. Mais fácil caminhar um pouco adiante e, guiados pela luz, visualizar estantes repletas de kits Lego, camisetas, bonés, canetas e totens com videogames infantis.

2 A EXPOSIÇÃO “DENTRO CARAVAGGIO” DE MICHELANGELO MERISI – PALAZZO REALE, MILÃO, ITÁLIA

A mostra “Dentro Caravaggio” do artista Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, ocorreu no Palazzo Reale, sediado na Praça Itália ao lado da imponente Catedral de Milão. A exposição ficou em cartaz entre os dias 29 de setembro de 2017 a 4 de fevereiro de 2018. Durante estes 5 meses, arrastou multidões de visitantes que ao todo somaram cerca de 420 mil pessoas. A mostra estava aberta à visita todos os dias da semana com pequenas variações de horário, sendo a maioria entre 9:30h e 22:30h. Na última semana, a exposição ficou aberta até meia noite. Os ingressos custavam 13 euros, davam direito a utilização de um áudio-guia e ao retorno à mostra “L’ultimo Caravaggio: eredi e nuovo maestre” que ocorreu entre os dias 30 de novembro de 2017 a 8 de abril de 2018, na Galeria d’Italia, na Piazza Scalla em Milão. Tais exposições integravam ações e estudos na ocasião do quarto centenário da morte do artista.

Dados divulgados pelo jornal virtual “Milano Corrieri”, em reportagem de Francesca Bonazzoli publicada em 4 de fevereiro de 2018, revelam o perfil dos visitantes que realizaram compra de bilhetes online. 90% dos visitantes eram italianos, enquanto a maioria dos estrangeiros veio da Suíça e da França. 32,81% dos visitantes tinham idades entre 41 e 50 anos; e 25,39% estavam entre 51 e 60 anos. Os grupos escolares representavam cerca de 6% do total de visitantes e a maioria deles era de Milão. Cerca de 150 mil exemplares de catálogos foram



vendidos, por 40 euros (cada), durante a mostra. Somando quase 60% dos visitantes, estavam as pessoas entre 41 e 60 anos, dado que permite inferir que a exposição interessou pouco aos jovens. No livro “Amor pela Arte” publicado em 1996, Bourdieu e Darbel já chamavam a atenção para o fato de que os museus eram frequentados por adultos que, em sua maioria, tinham formação superior. Esses autores alertavam que a ação pedagógica escolar poderia promover a democratização do conhecimento artístico, oportunizando que diferentes grupos sociais acessassem aos museus de arte e afins. Dito de outro modo, para eles a escola deveria tensionar, por meio da ação pedagógica, o monopólio de acesso à cultura pelos grupos dominantes (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

Mais de 30 anos depois, ainda é possível notar como essa prerrogativa é atual, pois, em uma mostra muito frequentada como a analisada neste artigo, os grupos escolares são pouco representativos diante do montante de senhores e senhoras “bem apessoados e cultos”.

A exposição foi promovida pela Comune de Milano-Cultura, pelo Palazzo Reale e por Mondomstre Skira. O patrocínio veio do Ministério dos Bens e das Atividades Culturais e do Turismo (Mimact), mas principalmente do Intesa Sanpaolo, um dos maiores bancos da Itália e colecionador de obras de Caravaggio. A curadoria disponibilizou ao visitante ao menos duas chaves de leitura: 1) investigações diagnósticas sobre a técnica utilizada e 2) novas pesquisas documentais que levaram a uma revisão da cronologia dos trabalhos realizados pelo artista. Rossella Vodret, grande estudiosa de Caravaggio, foi a curadora da mostra.

Para compor o desenho expográfico, foram tomadas por empréstimo obras de vários museus europeus e americanos. Esse projeto propôs a divisão do espaço expositivo em salas que formavam um circuito que estimulava o visitante a explorar as novas descobertas sobre o artista. Além das obras, documentos antigos, textos escritos plotados nas paredes, vídeos e áudio-guia compunham o discurso expográfico e curatorial.

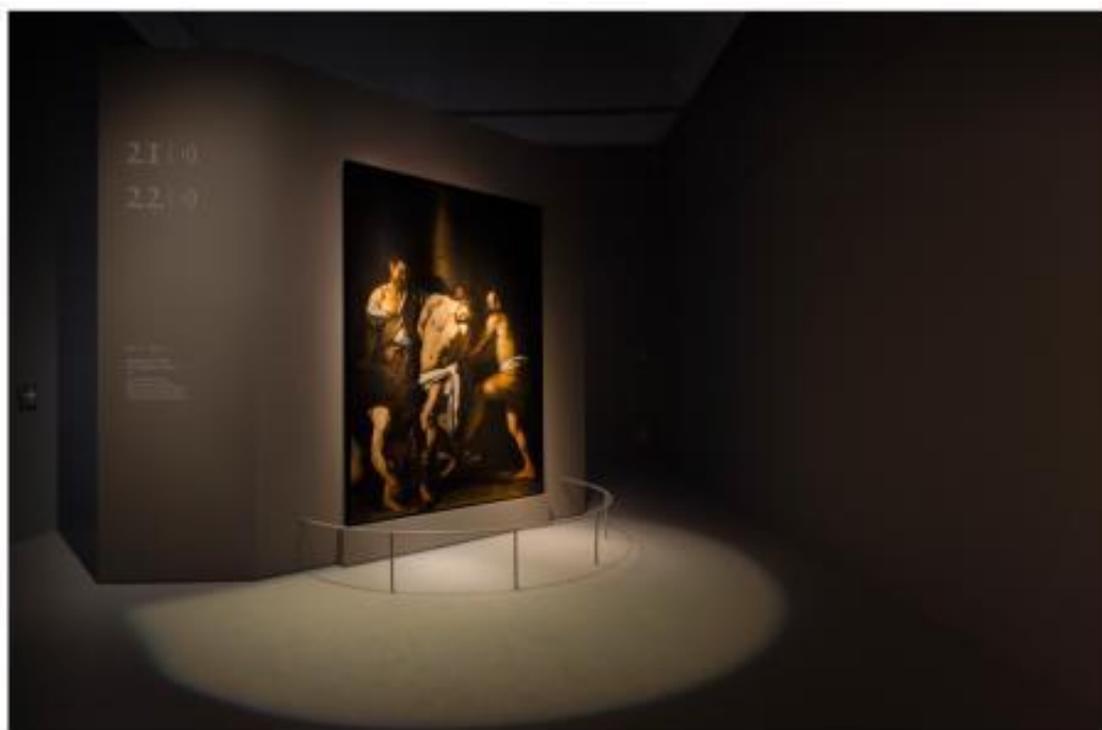
Nos vídeos, eram apresentados estudos realizados a partir de método de análise científica com objetivo de fornecer ao visitante informações referentes à



técnica executada pelo artista. As ferramentas de análise técnica usavam espectro de radiação eletromagnética, macro imagem, raios X, radiação infravermelha e ultravioleta e métodos físico-químico para análise dos pigmentos utilizados. Por meio dessas explicações era possível compreender como Caravaggio preparava a tela, como elaborava o desenho, as modificações realizadas na pintura durante o processo de produção e seu processo técnico como um todo. Tais análises pretendiam mostrar o processo de gênese da obra, caracterizado pela complexidade e pela amplitude técnica das produções do artista.

A expografia da mostra contava ainda com uma iluminação que, de modo preciso, atingia as obras expostas (Figura 4). Como em um palco de teatro, a luz incidia em cada quadro estabelecendo diálogo com a própria obra de Caravaggio, sobretudo pela sua busca por representar a luz que iluminava as partes especiais/essenciais das cenas retratadas por ele. Os jogos de luz e sombra são marcas deste artista, considerado como um dos ícones do barroco italiano.

Figura 4 – Iluminação das pinturas expostas. CARAVAGGIO. A flagelação de Jesus, 1606.



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté. 2018.



Paredes negras, cinzas, vermelhas e verdes revezavam-se e mantinham diálogo com a paleta de cores utilizada por Caravaggio. Os verdes e vermelhos presentes nos mantos das personagens retratadas escorriam pelos quadros e coloriam as paredes do espaço expositivo (Figura 5).

Figura 5 – Expografia da exposição Dentro Caravaggio, 2018



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

Os textos nas paredes apresentavam trechos de depoimentos de Caravaggio e de seus contemporâneos. Funcionavam como mais uma chave de leitura escolhidos criteriosamente pela curadoria. Ao lado das obras, também era exibida nova cronologia ditada pelos documentos que as pesquisas revelaram, redesenhando os estágios da vida do artista, bem como divulgando os resultados das investigações técnicas pertinentes aos trabalhos expostos.



Estavam também em exposição alguns documentos selecionados em arquivos encontrados em Roma e em Siena. Eles se relacionavam aos processos judiciais impetrados a Caravaggio.

A postura e o comportamento do visitante na mostra italiana estavam previstos pelo desenho expográfico e curatorial. No fluxo expositivo, ele era transformado em “corpo-pensante”, que percorria a mostra mapeando as descobertas científicas. Há muito os historiadores da arte já apontavam os vazios cronológicos referentes à vida e à obra desse artista. Tais lacunas foram preenchidas pelos dados revelados pela mostra. O visitante é corpo-investigativo que verifica, avalia e revive a descoberta. É também um investigador destinado a finalizar sua “expedição” em um espaço de venda dos “artefatos” encontrados durante as “escavações virtuais”, tais como imãs de geladeira, marcadores de páginas, echarpes e camisetas.

3 TATE MODERN, EXPOSIÇÕES PERMANENTES E OFICINAS DE ARTE, LONDRES, INGLATERRA

A Tate Modern é um museu britânico, situado em Londres, que junto com outros museus integra o grupo Tate. O museu funciona onde era a antiga central elétrica de Bankside, às margens do Rio Tâmis. A sua abertura foi em 2000 e, desde então, a instituição promove mostras de Arte Moderna e Contemporânea, palestras, cursos e exposições de curta e longa duração. Abriga obras de Picasso, Matisse, Braque, Chirico, Francis Bacon, Alexander Calder, Chagal entre outros artistas do século XX. O prédio possui dez andares, sendo que, no terceiro e no quinto, fica a exposição permanente. Os outros andares são ocupados por restaurantes, salas para oficinas de arte e setor administrativo. Diferente de muitos museus europeus, a entrada é gratuita.

A pesquisa realizada na Tate Modern teve foco na exposição permanente e no andar das oficinas de arte voltadas ao público e foi realizada em janeiro de 2018. Com relação à mostra do acervo de Arte Moderna, observa-se que existia por parte



do setor educativo a preocupação de apresentar ao visitante informações que o ajudassem a compreender as obras. Duas estratégias eram usadas de modo recorrente: 1) o uso de *displays* fixados nas entradas das salas e próximos às obras de arte e 2) a ambientação de salas que apresentavam diferentes indagações.

Quanto aos *displays*, nota-se os que explicavam o movimento artístico que as obras expostas integravam e os que traziam a referência da obra, questionamentos e textos explicativos relacionados com a obra em questão. Como exemplo deste tipo de interação com o público, havia um display referente à obra *Cossacks*, de Wassily Kandinsky. O lado esquerdo do *display* exibia algumas questões que inquiriam sobre os sentimentos que a obra suscitava, questões relacionadas à ficha técnica da obra, biografia do artista e aspectos problematizadores do mercado de arte. “Que emoção você sente quando pensa em uma cor? Qual é o nome do artista e quando ele nasceu? De onde ele é? Qual é o nome da obra e quando foi feita? De que ela é feita? Por que ela está em exibição? Como essa obra se tornou parte da coleção da Tate?”

O lado direito do display apresentava informações biográficas do artista e aspectos poéticos da obra.

Wassily Kandinsky (1866-1944) nasceu na Rússia, trabalhou na Alemanha e na França. Os Cossacos são cavaleiros russos que podem ser reconhecidos por seus chapéus alaranjados na parte superior e à direita da pintura. No entanto, Wassily Kandinsky acreditava que as pinturas não precisavam representar o mundo real. Ele achava que as emoções poderiam ser expressas pela maneira como as cores e as linhas eram organizadas em uma pintura. Ele ligou tons musicais a cores específicas e considerou a cor como tendo um poderoso impacto espiritual. Você consegue ouvir música quando olha uma pintura? (TATE MODERN, 2018, tradução livre).

No final do *display*, o visitante poderia ler uma citação do artista falando de suas primeiras experiências artísticas. “As primeiras cores causaram uma forte impressão em mim foram o suco verde, branco, vermelho carmim, preto e amarelo ocre. Essas lembranças remontam o terceiro ano da minha vida” (TATE MODERN, 2018, tradução livre).



Quanto às salas que apresentavam indagações, observa-se as que visavam estimular algumas discussões específicas sobre a relação entre obra e público, como a sala que apresentava várias imagens de ateliês de artistas e um texto que estimulava reflexões sobre esse tema (Figura 6).

Figura 6 – Sala sobre o processo criativo dos artistas. Tate Modern, Londres, 2018



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

O texto era bastante instigante para pensar a relação entre os ateliês artísticos e o processo de criação artística, e dizia:

Um ateliê de artista é um retiro do mundo exterior. Oferece um lugar para pensar, para experimentar e para criar. Alguns ateliês são caóticos, alguns são organizados. Enquanto a maioria dos ateliês são designados como espaços de trabalho físico, eles podem ser um canto tranquilo em um lugar comum, na natureza ou nas ruas da cidade. Esta sala oferece um panorama dos espaços de trabalho de artistas cuja arte pode ser vista nas imagens disposta na sala. O que os espaços em que os artistas criam podem dizer sobre seus processos e sobre a arte que eles fazem? (TATE MODERN, 2018, tradução livre).

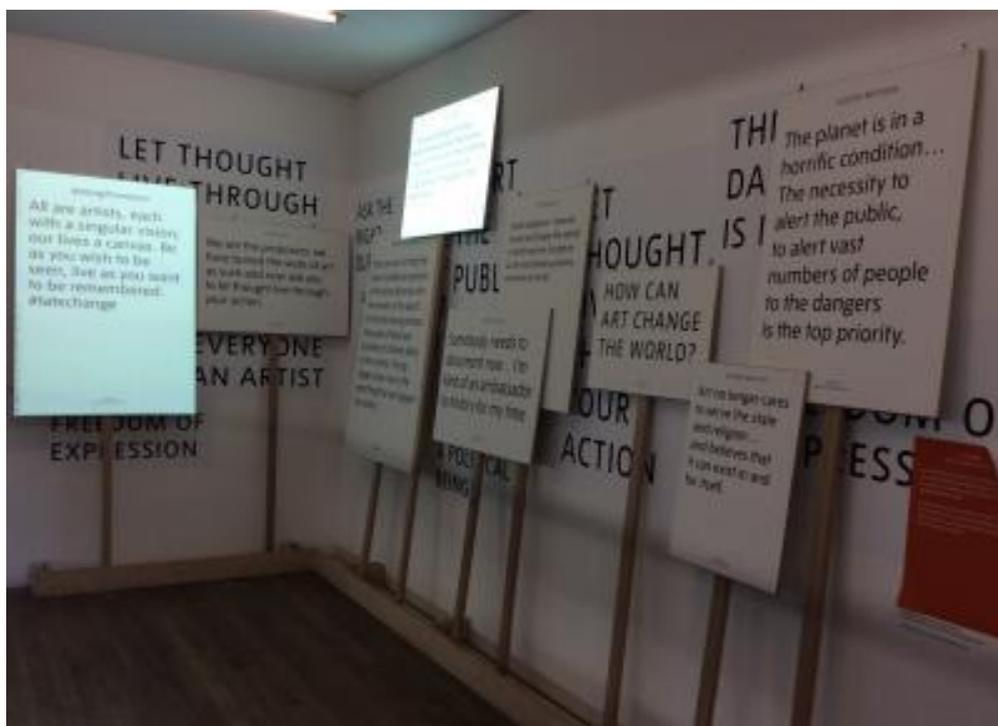
Havia também salas que propunham reflexões sobre temas sociais (Figura 7) e exibiam posicionamentos de artistas famosos, como Picasso por exemplo, que, no



excerto escolhido, não separa o trabalho artístico de sua dimensão política, intelectual e humana.

O que você acha que é um artista? Um imbecil que só tem olhos se é pintor, ou orelhas se é músico, ou lira em todos os níveis do coração, se é poeta, ou se é pugilista, apenas músculos? Pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser político, constantemente vivo para eventos comoventes, ardentes ou felizes, aos quais ele responde de todas as formas (TATE MODERN, 2018, tradução livre).

Figura 7 - Sala das tabuletas com questionamentos. Tate Modern, Londres, 2018



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

Em outra sala, o foco era a apresentação de diferentes materiais, promovendo discussões sobre a relação desses materiais como o processo de criação artística (Figura 8). Vários questionamentos eram apresentados ao público: “O que vem primeiro, o material ou a ideia? Por que fazer arte com coisas cotidianas? Como os materiais afetam o significado?” (TATE MODERN, 2018, tradução livre). Além dos materiais diversos expostos e das frases questionadoras, existiam também citações de artistas que falavam sobre a interferência da matéria



em suas produções artísticas. Um dos depoimentos foi o de Eileen Agar (1899-1991), artista argentina surrealista: “Eu costumava ter uma caixa grande cheia de coisas que eu colecionava e, então, um dia eu procurava por algo, e encontrava o que eu queria colocar junto. Eu gosto muito de colocar objetos diferentes, coisas diferentes, que juntas fazem um objeto totalmente novo” (TATE MODERN, 2018, tradução livre).

Figura 8 – Sala apresentando diferentes materiais possíveis de serem utilizados em produções artísticas. Tate Modern, Londres, 2018



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

Além da mostra do acervo permanente, o andar voltado para oficinas de arte também chamava bastante a atenção. O ambiente estava dividido em pequenas ilhas; em cada uma delas, existia um artista que convidava os visitantes para participarem das propostas artísticas (Figuras 9 e 10). Elaborar colagens, gravuras, pinturas, participar de performances, criação de vídeos, eram algumas das possibilidades disponibilizadas. Interessante apontar que as produções não estavam



vinculadas à releitura ou à leitura de nenhuma obra de arte específica. A ideia era proporcionar ao visitante diferentes experiências artísticas, por meio de diversificadas linguagens e técnicas.

Figura 9 – Andar das oficinas de arte. Tate Modern, Londres, 2018



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.



Figura 10 – Andar das oficinas de arte. Tate Modern, Londres, 2018



Fonte: acervo das autoras. Foto: Priscila Chisté.

4 ENTRE A LIBERDADE DE APRECIÇÃO E O CONSUMO

As mostras descritas podem ser abordadas a partir de diferentes problematizações e parecem amplas nas provocações que são capazes de suscitar. A partir do objetivo deste artigo, cabe discuti-las como moduladoras do mover-se corporal dos seus visitantes que expressam, ao menos, dois modelos distintos.

Nas exposições italiana e paulista, os espaços são pré-determinados e moldados para atender a proposta veiculada pelas empresas que promovem megaexposições artísticas. Nelas ocorre, em muitos casos, uma presença rápida e formatada dos corpos visitantes. Neste modelo expositivo, é possível notar que o desenho expográfico (a cenografia) vai muito além da reunião de um conjunto de telas. Concebe a exposição como um projeto “artístico” que visa conduzir o visitante



pela mostra. Indica como o espectador deve se portar, quanto tempo tem para cada obra, direcionando-o, o quanto antes, a dar lugar para outros visitantes, tendo em vista que muitos ainda esperam para entrar. Desse modo, a cenografia funciona como um atrativo para “[...] o público que não conhece em profundidade o campo artístico; é um recurso para estimular a visita em massa à exposição” (GONÇALVES, 2004, p. 43).

Pode-se pensar que essa estética expositiva acompanha, em tese, as inovações artísticas que ocorrem na Arte Contemporânea. Na *performance* e na instalação, por exemplo, o cenário, o gesto e a atitude são essenciais para a forma artística. De modo similar, as exposições teatralizadas assumem uma semelhança formal com a linguagem das instalações: “[...] quer-se produzir a vivência estética, a participação, a interação do visitante com o projeto proposto pelo artista” (GONÇALVES, 2004, p. 45). Contudo, ao dirigir o visitante pela exposição a cenografia imposta, de certo modo, reproduz o mundo acelerado do mercado. O visitante muitas vezes já chega cansado. Ele aguardou na fila, suas pernas estão adormecidas, seu corpo pesa.

A grande marca deste tipo de exposição é o reforço das experiências rápidas. Os visitantes são multidões, massas amorfas, um corpo amorfo (constituído de corpos sem identidade) empurradas pela mostra adentro; param, quando permitido, no tempo do click fotográfico; sua relação é epidérmica com a obra. Resta preocupar-se com a destreza do artista, sua genialidade, como ele estava “à frente de se tempo” ou com o número de peças e materiais que utilizou para fazer sua obra. Desse modo, substitui-se a obra por episódios da vida do artista; o gozo pelo consumo de episódios de sua imagem pública e não pela sua obra (CANCLINI, 2019). Vale mais uma *self* com a obra do que o tempo para analisar, relacionar e conhecer o trabalho.

Este modelo enfatiza que, do mesmo modo que o artista se sacrificou para produzir as obras, o espaço expositivo também se empenhou para trazer a exposição a público. Portanto, é “normal” que seja necessário percorrer filas para chegar ao “santuário” e respeitar todo percurso penoso imposto. O corpo é



flagelado, punido e sacrificado. A peregrinação evolui para uma excursão turística e a exposição para um show. Granet e Lamour (2014, p. 33) refletem sobre essa questão quando apontam que:

Da mesma forma que os cantores estrelas da música popular não se apresentam todos os anos, as grandes exposições temáticas não serão apresentadas duas vezes. Cada uma é uma oportunidade única. E, como para os shows, uma nova produção expulsa a outra. Por isso a comunicação em alta dose é indispensável para garantir o sucesso imediato das receitas.

A partir dessa organização cenográfica, não só o término na loja de souvenirs é consumo, mas toda a exposição, desde o financiamento das instituições bancárias, a escolha do percurso rápido, a pintura das paredes, a ausência de locais para se sentar, o vínculo com os investidores no mercado de arte etc.

Por sua vez, as exposições londrinas apresentam uma dinâmica diferenciada. Em contraste com o arranjo espetacularizado, nota-se que nelas há uma pretensão de neutralidade, traída, por exemplo, pela existência de *displays* que apresentam a vida do artista de modo bastante tradicional, descritivo e linear. Suas paredes são brancas; a iluminação é difusa; o piso é amadeirado uniforme; poucas mobílias nas salas e uma alusão em miniatura à configuração espacial dos salões de arte onde pinturas e esculturas em pedestais dividiam o mesmo espaço.

Enfim, todo o espaço tende a fomentar a apreciação supostamente neutra da obra de arte. Desse modo, nota-se que o “cubo branco” tenta coroar as pretensões de neutralidade do espaço e de autonomia absoluta da obra de arte:

O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria” (O'DOHERTY, 2002, p. 04).

Entretanto, quando comparadas às mostras italiana e paulista, as exposições londrinas apresentam menos rigidez na sua configuração. Além de não cobrarem ingresso, o espaço que recebe o visitante é amplo; abre-se um hall que convida à



entrada. A relação do *staff* do museu com o visitante é cordial e não de vigilância do comportamento e controle do percurso.

As salas dialogam entre si. A exposição principal não fica isolada; ela se abre para as salas secundárias. Além disso, essas salas secundárias estimulam novas leituras acerca das obras que compõem as salas principais; o visitante é estimulado a recuperar, de modo mais lento, o que tinha visto até o momento, a fazer aprofundamentos sobre o contexto de produção da obra, sobre o processo criativo e sobre a poética do artista.

As exposições londrinas possibilitam um grau maior de liberdade e desaceleração do bailar dos corpos dos visitantes. Eles são convidados a percorrer a mostra com menor direcionamento do percurso nem de tempo. Podem caminhar pelas salas, indo e voltando, caso desejem; quando se sentirem confiantes, podem mudar de andar, escolher uma linguagem artística e se expressar por meio dela, constituindo-se assim como um visitante que sente, pensa e produz arte. Trata-se, portanto, de um modelo que, a despeito do caráter tradicional que ainda porta, possibilita uma experiência diferenciada em relação ao modelo anterior analisado.

Diante dessa análise ainda em curso, percebe-se que museus de arte e espaços afins são organizados a partir de projetos educativos amplos que incluem uma educação corporal dos seus visitantes. A fim de evidenciar que uma exposição não é pura, mas resulta de uma rede de interesses, Ferguson (2005) utiliza-se de uma metáfora provisória; em seu dizer, a mostra tem personalidades e traços como uma personagem – um corpo próprio que fala, atua, é visto, ouvido e julgado.

Se esse autor estiver certo em sua metáfora, pode-se, então, concluir que a modulação do corpo do visitante se dá a partir de um arranjo corpóreo da própria exposição. Isso implica que, para analisar o corpo NO museu, deve-se necessariamente problematizar o corpo DO museu, ou seja, cabe refletir sobre as configurações e os percursos definidos que dão "corpus" a uma exposição e, como tal, dizem não apenas suas próprias intencionalidades, mas também como pretendem interferir na educação corporal de seus visitantes.



REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2019.

FERGUSON, Bruce W. Exhibition rhetorics: material speech and utter sense. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Org.). **Thinking about exhibitions**. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 2005. p. 126-136.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

LAMOUR, Catherine; GRANET, Danièle. **Grandes e pequenos segredos do mundo da arte**. Rio de Janeiro, Tinta Negra, 2014.

LIL, Philippe Van. **Catálogo da exposição The Art of the Brick**: Nathan Sawaya, 2016.

MARX, Karl. **Grundrisse**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Boitempo/UFRJ, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço de arte. São Paulo: Brasiliense, 2002.