



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



História da arte com paredes: discussões acerca do lugar e da materialidade de obras (de arte/decorativa)

Marize Malta

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro do CBHA

Resumo: A partir da análise de algumas expografias recentes em museus europeus cujas coleções pertenceram inicialmente a particulares, pretendemos refletir sobre o processo de produção de sentido a partir da alocação das obras, observando relações de contiguidades, tensões, acomodações com outros objetos e ambientes, onde a questão da materialidade se sobrepuja à imagem e a condição decorativa pode predominar.

Palavras-chave: Obra de arte, materialidade e lugar. Condição artística e decorativa. Expografia e coleção particular. Historiografia da arte.

Abstract: From the analysis of some recent expographies in European museums whose collections originally belonged to individuals, we intend to reflect on the process of the production of meaning from the allocation of works of art, by observing how they relate to other objects and environments through contiguities, tensions and accommodations, where

the issue of materiality surpasses the image and the decorative condition may predominate.

Keywords: work of art, materiality and place. Artistic and decorative condition. Expography and private collection. Historiography of art.

Grande parte de nossa formação em história da arte se deu (e ainda se dá) por meio do estudo das imagens das obras de arte, eminentemente de pinturas, seja em livros, em revistas, pelas projeções (de *slides* ou *datashow*) e pelas imagens digitais em *sites* ou no *Art Project* do Google. Fomos educados a ver a arte, pelo menos a europeia, considerada a base da história da arte, via sua representação - estampas, fotografias, reproduções, etc. Como prática, as imagens de pintura foram normalmente apresentadas sem suas molduras e deslocadas das paredes onde se encontraram penduradas. Tal sistemática promoveu um hábito de ver imagens planejadas e desarticuladas de sua existência física e das formas de exibição *in loco*, o que também levou a vermos nossa própria produção artística por esse viés - mais visual (imagem) e menos matéria (objeto).

Ao se priorizar estudar o lugar ocupado pelos quadros, desviamos nossa atenção para outros modos de olhá-las e compreendê-las. A ideia é desviar o olhar de um quadro, de sua imagem circunscrita como centro das atenções, para suas circunvizinhanças: sua moldura, a parede em

que está posicionado; os objetos que o ladeiam; o lugar que o acolhe. Desejamos chamar a atenção para posições e formas de arranjo como importantes fatores para se pensar a experiência artística, buscando entender a obra na materialidade e espacialidade que a envolvem, vendo-a como objeto em um lugar.

Ao nos valermos da historiografia da arte, podemos observar que os diversos modos de ver, descrever e interpretar as obras atribuíram diferentes significados à arte, apontando para o fato de que a arte e sua escrita estão completamente interligadas. O método de abordagem, por assim dizer, acaba por contribuir para definir a obra de arte (Arnold, 2009:657).

Em 1950 Ernst Gombrich publicava o livro *A História da Arte* (The Story of Art) (London: Phaidon) que se tornaria um dos mais populares e consagrados livros para os iniciantes da disciplina. Já tendo vendido mais de 4 milhões de cópias, várias reedições foram empreendidas, quando se acrescentaram mais imagens e otimizaram sua qualidade. Mesmo diante desse empreendimento (a última edição inglesa, a 16^a, explicitava que todas as imagens eram coloridas), o modo de apresentar as obras não se alterou significativamente. O livro de Gombrich, como tantos outros de história da arte, traz os quadros, a maioria significativa de arte apresentada no livro, sem suas molduras e desconectados das referências visuais dos locais em que estavam salvaguardados. As pinturas são apresentadas em uma pretensa neutralidade. Só nos é dado ver a área circunscrita às molduras.

Tomando como exemplo a quarta edição brasileira do livro de Gombrich, o quadro *Festa no Parque*, de Watteau, de cerca de 1718, aparece em imagem preto e branco, ocupando um pouco menos da metade da página, sendo a figura 297 da página 358 (Figura 1). Ao visitarmos a Wallace Collection, em Hertford House, Londres, onde a peça está abrigada, além da tela adquirir materialidade, faz-se visível perante uma espacialidade particular (Figura 2). A sala quadrangular é contígua a outras de tonalidades e proporções diferentes, conferindo-lhe particularidade e, ao mesmo tempo, parte de uma sequência de cômodos, sendo uma saleta entre tantas do que foi uma casa um dia. A parede se encontra forrada de tecido, um damasco rosa com padrão decorativo de ondulações e flores salpicadas, bem ao gosto setecentista francês. O fundo rosa se contrapõe em delicado contraste com os painéis de madeira do zócalo, com as portas e o friso do teto, todos pintados em branco e dourado. Os móveis que ambientam a sala são do século XVIII, bem como os demais objetos (jarras, relógio, esculturas, castiçais, caixas...). Os móveis foram escolhidos de modo a bem representar as tipologias do período: cômodas, escrivaninha (*bureau plat*), mesas volantes, meios armários cantoneiras, cadeiras de medalhão. Os vários quadros que cobrem as paredes recebem molduras douradas, ora mais detalhadas, ora mais simples, e estão dispostos com simetria e movimento, em duas faixas predominantes. O quadro *Festa no Parque* perde-se em meio a essa variedade de informações visuais. Ele não se impõe. Pelo contrário. Custamos a encontrá-



297. WATTEAU:
Festa num parque.
Cerca de 1718.
Londres, Wallace
Collection

artista. Ele começou a pintar suas próprias visões de uma vida divorciada de todas as privações e trivialidades, uma vida fictícia de alegres piqueniques em parques de sonho onde nunca chove, de saraus musicais onde todas as damas são belas e todos os enamorados graciosos, uma sociedade em que todos se vestem de refulgentes sedas sem ostentação, e onde a vida dos pastores e pastoras parece ser uma sucessão de minuetos. De uma tal descrição poder-se-ia ter a impressão de que a arte de Watteau é excessivamente amaneyrada e artificial. Para muitos, passou a refletir o gosto da aristocracia francesa do começo do século XVIII, que é conhecido como o período rococó — a predileção por cores e decorações delicadas que sucederam ao gosto mais robusto do período barroco e que se expressou em alegre frivolidade. Mas Watteau era um artista grande demais para ser um mero expoente das modas de seu tempo. Pelo contrário, foram os seus sonhos e ideais que ajudaram a modelar o estilo rococó. Assim como Vandyke ajudara a criar a ideia de desenvoltura cavaleiresca que associamos às pessoas de nobre estirpe (fig. 261, p. 319), também Watteau enriqueceu o nosso cabedal de imaginação, graças à sua visão de galanteria espirituosa.

A fig. 297 mostra o seu quadro de uma reunião num parque. Nada existe daquela alegria ruidosa dos folguedos de Jan Steen (fig. 276, p. 337) nessa cena campestre; predomina uma calma doce e quase melancólica. Esses moços e donzelas apenas descansam e sonham, jogam com flores ou entreolham-se. A luz dança em seus trajés reluzentes e transfigura o bosque num paraíso terreno. As qualidades da arte de Watteau, a delicadeza de seu

Figura 1 - Página do livro *A História da Arte*, de Ernst Gombrich, com a imagem em preto e branco do quadro *Festa no Parque*, de Watteau. Fonte: Gombrich, 1985:358.

lo, principalmente porque há muitas telas similares a de Watteau em coloração e composição. Sua originalidade se desfaz.

Nesse caso, as telas funcionam como se fossem móveis, sendo de tipologias semelhantes. A atmosfera do conjunto envolve os quadros, tomando-os como elementos de um todo em que o valor individual é arrefecido, típica situação decorativa. Tela com tinta, madeira entalhada,

tecido luminoso se complementam, lembrando modos de exibir objetos em casa, que permitem ampliar o próprio conceito de imagem de arte com os quais estamos acostumados.



Figura 2 - Sala em que se encontra o quadro *Festa no Parque*, de Watteau, intitulada Small State Drawing Room. The Wallace Collection, Londres. 2011.

Segundo W. J. T. Mitchell (1986: 9-14), é preciso ter em conta a grande variedade de referências que podem receber a identificação do que chamamos de imagem (quadros, mapas, sonhos, poemas, memórias, etc.). Existe, por assim dizer, uma família de imagens, as quais têm suas particularidades. Ao observarmos os lugares onde essas imagens se diferenciam uma das outras, localizadas nas fronteiras entre distintos discursos institucionais, poderemos chegar a uma espécie de árvore genealógica, ramificada em tipologias de imagens: imagem gráfica (quadros, estátuas, etc.); óptica (espelhos, projeções, etc.), perceptiva (dada pelos sentidos, aparências, etc.); mental (sonhos, memórias, ideias, etc.); verbal (metáforas, descrições, etc.).

Em um espaço em que os quadros não estão pousados em fundo branco, seja a parede, seja o papel do livro, as outras referências podem nos levar a considerar as outras imagens que, longe de se oporem, serão justapostas à primeira, perfazendo um mosaico de imagens. Ao estar em um espaço fortemente decorado, são trazidas à tona várias modalidades de imagem: a imagem mental de palacetes monárquicos, a imagem perceptiva do cheiro do tecido, a imagem reflexiva do ambiente dada pelo espelho, a imagem verbal das placas de identificação das obras. Desse modo, a imagem pictórica é forçada a dialogar com outras, promovendo uma intertextualidade entre imagens materiais e imateriais, visuais e verbais, reais e imaginárias. Desse modo, a tela não é a única imagem, mas uma dentre várias.

O quadro *O balanço*, de Fragonard, para continuarmos no século XVIII e com The Wallace Collection, é um quadro recorrente nos livros de história da arte e, muitas vezes, sua representação ocupa um página inteira, isolada de qualquer contiguidade que atrapalhe sua observação, como acontece a muitas obras que merecem destaque. Já em Hertford House, a tela, com moldura em madeira dourada, cheia de volteios e detalhes, situa-se em uma parede forrada de tecido, um damasco listrado em tons de azuis, e está ladeada por outras telas de maior dimensão (Fig.3). Sua individualidade e excepcionalidade são comprometidas.



Figura 3 - Sala em que se encontra o quadro *O Balanço*, de Fragonard, denominado de Oval Drawing Room. The Wallace Collection, Londres. 2011.

Na totalidade da saleta oval, o quadro se rende à decoração, sendo um dos elementos da composição que se harmonizam a partir da correta localização na parede,

isso em relação aos outros quadros e às outras peças que formam o ambiente. *O Balanço* está na parede. Parede do que um dia foi uma casa.

A casa foi uma das grandes propriedades herdadas pelo quarto marquês de Hertford (1800-1870), conhecido por Lord Hertford. Como colecionador de seu tempo, investiu em peças do século XVIII, eminentemente francesas, possuindo o maior acervo de peças que pertenceram a Maria Antonieta. Complementavam anos de colecionismo da família, obras medievais, renascentistas e barrocas de muitas escolas e países. Ao falecer, legou sua imensa fortuna ao secretário e filho ilegítimo Richard Wallace a quem coube preservá-la e concentrá-la em Londres. Em 1900 passou para o governo britânico quando se tornou um museu nacional. Na década de 1990, a diretora da Wallace Collection, Dame Rosalind Savill, contratou a firma John O'Connell Arquitetos para proceder a uma revisão museográfica.

O projeto de renovação da década de 1990 foi concebido para sublinhar o aspecto privado e doméstico da casa, ao mesmo tempo que a diretora designou previamente as temáticas de cada sala. A expografia não procurou, no entanto, recriar as salas como na época de Richard Wallace e Lady Wallace, mas rerepresentá-las para visitantes de hoje. A exceção foi *Small State Drawing Room*, que se baseou em arquivo fotográfico e documental e seguiu a ambiência finissecular (justo a sala onde *Festa no Parque*, mencionada há pouco, se encontra). Fixadas nas bandeiras das portas que antecedem cada cômodo, há

placas que mostram uma fotografia em preto e branco da antiga ambiência do cômodo no século XIX, enfatizando a preocupação com a preservação da memória da casa e das formas das obras se exibirem.

No novo projeto, as pinturas foram dispostas buscando seu melhor lugar e conferindo-lhes um entorno que lembrasse sua historicidade (de onde veio - sua época, seu país) e de seu percurso (para onde foi e ficou). O salão Oval (*Oval Drawing Room*), antes lugar de miniaturas adensadas, ganhou uma ambiência menos sobrecarregada, optando por uma homenagem aos artistas Boucher e Fragonard. Dando coerência ao conjunto, móveis da mesma época das pinturas atuam como catalizadores do esquema decorativo. Uma escrivaninha domina o centro da sala, obra do renomado artífice francês Jean Henri Riesener e, circundando o cômodo, espalham-se cadeiras que vieram do salão de jogos do palácio de Fontainebeau, na França.

Essa ambiência de referências domésticas, ao mesmo tempo em que estabelece um parâmetro decorativo como primeira percepção, encoraja a uma espécie de forma íntima de olhar para as obras. A existência de tantos detalhes presentes no espaço - a estampa do tecido, o entalhe das cadeiras, o desenho da marchetaria - ajuda o visitante a buscar pelos detalhes também na pintura, detalhes observados somente quando se permite uma aproximação da obra. O sapatinho suspenso no ar no quadro de Fragonard só é visto de perto.

Normalmente, são em museus que temos condições de empreender uma experiência com as obras de arte

em espaços e com sua materialidade. Contudo, após o paradigma do cubo branco, os museus foram tomados como lugares de pretensa neutralidade e o melhor lugar para a arte (Klonk, 2009: 137-150). Paredes em branco parecem suprimir a concretude dos tijolos e da argamassa e servirem para acolher qualquer tipo de obra, tomadas como anteparos universais e atemporais. É importante lembrar que essa aceção tem sua historicidade e está longe de constituir o modo certo ou melhor de apresentar as obras. A relação entre a parede branca do museu com a obra e a folha branca do livro com a imagem não é gratuita. Se o cânone da disciplina fixou-se nas questões de autoria, autenticidade (relacionados à origem e à lugar) e progressão linear cronológica, caracterizando o campo, estas não configuram o único modo de olhar, analisar e historicizar arte (Arnold, 2009: 658).

A obra de arte não costumava estar sozinha, especialmente em se tratando de épocas anteriores à constituição das galerias de arte públicas, situação que se perpetuou nas coleções particulares reunidas em casa ou mesmo nos ateliês dos artistas. Muitas coleções particulares que se transformaram em museus evidenciam a heterogeneidade de peças que conviviam entre si, a problemática de como dispô-las no espaço e a inserção decorativa das obras de arte em casa (Cf. Malta, 2008).

Em 1878, o arquiteto britânico Edward William Godwin confirmava a diluição das fronteiras entre arte, casa e comércio, constatando, em tom de desagravo, que a arte se tornava popular na medida em que ampliava seu domínio

no cotidiano doméstico e alcançava um público cada vez maior (Godwin, 2005:21). Para ser sensibilizado com a arte não era necessário somente visitar um museu ou galeria de arte, mas passar pela experiência de selecionar e dispor seus objetos em casa. A arte institucionalizada não era suficiente para preencher as necessidades artísticas do público (Cohen, 2005: 65). Ela precisava estar em casa.

Assim, muitas coleções que hoje se musealizaram e se publicizaram partiram da prática de ter a arte dentro de casa. A coleção Jean Walter e Paul Guillaume, salvaguardadas no Musée de l'Orangerie, Paris, reúne quadros de impressionistas e pós-impressionistas, de Renoir a Picasso, de Cézanne a Soutine, que, após a última renovação de 2006, apresenta-os em uma grande galeria, ladeada de salas contíguas menores. A ambientação da galeria sublinha a ideia de neutralidade, com paredes e pisos em tons de branco e cinza, utilizando-se de revestimento em pedra e o concreto. Os quadros impressionistas com suas molduras douradas trabalhadas saltam em arrojado contraste frente à brutalidade do tom do cimento das paredes. São telas antigas que chegam aos dias de hoje e se apresentam em um espaço contemporâneo, ratificando a potencialidade anacrônica da arte. Por outro lado, há uma sala à direita da galeria que lembra o lugar original da coleção. Com recursos cênicos de indicação (sem muitos detalhes de realismo), procura-se oferecer uma reconstituição do universo do colecionador Paul Guillaume, cuja primeira galeria de arte foi inaugurada em 1912. A relação entre tela, móveis e *boiseries* é indicada em tamanho natural e ainda maquetes

remontam alguns ambientes da casa de Paul Guillaume, (falecido em 1934), com a indicação dos quadros assentes em paredes e esculturas sobre móveis.

As obras passam a ter dupla filiação. Além dos artistas que a criaram, seus compradores ganham visibilidade ao assumir uma segunda paternidade capaz de levar uma obra para outros lugares e acabar por disseminar o próprio artista, participando ativamente da rede que constrói sua importância para a história da arte. As obras, ambientadas em casa, ou simulações de casas, ganham uma aura de humanização, na medida em que são mostradas no espaço de convivência diária com pessoas que as abrigaram em seu próprio domicílio. Nessa situação, os moradores podem olhá-las sem pressa, sem vigilâncias, sem restrições ou barreiras de distanciamento. Eles podem jantar olhando para telas de Matisse e Cézanne, dormir ao lado de Picasso, conversarem acompanhados de Soutine, Modigliani, Derain. Além disso, como proprietários dessas peças, suas localizações podem mudar e estabelecer outras vizinhanças e sugerirem outros diálogos plásticos.

Na mesma sala - designada no circuito do museu de *Salle des Intérieurs* - há um painel com reproduções fotográficas, mostrando quatro endereços diferentes habitados pelo colecionador-marchand ao longo de sua vida, fazendo com que em cada mudança de domicílio novos arranjos pudessem ser experimentados, gerando outras experiências decorativas e estéticas. Ao se recompor em vários ambientes, as peças artísticas reforçam sua dependência ao dono (elas o seguem), sua condição de

mobiliário (elas podem ser movidas), sua situação coletiva (pertencentes a um grupo - a coleção), o que dificulta vê-las como obras nacionais, patrimônios materiais, obras de exceção, condições reforçadas pelos museus públicos.

Seguindo essa tendência expográfica, em 2011, em Lisboa, ocorreu a exposição 'L'Hôtel Gulbenkian, 51 avenue d'Iéna. Memória do Sítio', que deu a conhecer a história da casa de Calouste Sarkis Gulbenkian em Paris, em estreita relação com o seu percurso de colecionador e homem de negócios, e com a Fundação que legou a Portugal. Quando Calouste decidiu se mudar de Londres e instalar-se em Paris em 1922, escolheu um imóvel na avenida Iéna, número 51, onde passou a residir com sua família. O imóvel passou por reformas para acolher as obras da coleção. Esteve envolvida no projeto uma equipe multidisciplinar de arquitetos (Emmanuel Pontremoli, Mewès & Davis e Achile Duchêne) e artistas (Edgar Brandt e René Lalique) que procurou dar as melhores condições de conservação para as obras disponíveis naquela época. Anos mais tarde (1942), Calouste mudou-se para Lisboa.

A exposição levada para o Centro Cultural Calouste Gulbenkian em Lisboa contrapunha fotos antigas das obras na casa de Paris com sua atual posição museográfica. Com esse tipo de embate, o museu deixa de ser visto como lugar apartado do cotidiano e das coisas mundanas, onde valores superiores estariam escandidos e resguardados para permitir uma transcendência pelo conhecimento depurado. As memórias das obras são reavivadas, lembrando que dialogam com a vida e o cotidiano dos seus donos,

mostrando seu antigo domicílio antes de vir a público. Calouste chamava as obras de sua coleção de filhas, tal o carinho e a preocupação que tinha com elas, gerando um valor sentimental pouco considerado nos estudos sobre arte. As preferências individuais por certos objetos induziam a localizações privilegiadas ou bem resguardadas, afastando escolhas exclusivamente estéticas, dando a entender que nem toda a relação com a arte precisava ser exclusivamente artística.

Voltando a Fragonard, com *O Balanço*, é preciso chegar perto, sentir o cheiro, ver a textura para uma relação íntima com a obra, quando o observador é chamado para perto e o detalhe é descoberto. Ao mesmo tempo, a distância foi tomada para entender a inserção do quadro naquele ambiente, sua fisicalidade, subordinação à decoração, disputa entre as obras adjacentes e sua condição de objeto que, como tal, desloca-se e pode assumir outras identidades, chamando atenção para a grande variedade de modos de ver obras de arte. A questão da distância entre o que é visto e quem vê pode ser uma pista para pensar outros lugares de escrita da história da arte ou uma história da arte com paredes, fazendo correspondências com experiências de se estar com obras e de visitá-las e, assim, assumir uma atitude mais alicerçada na vida do que na ideia de autonomia da obra. Os lugares ocupados pela obra, seus espaços reais, comprometidos, relativizados, propõem uma relação intrínseca com ela, do modo como já se localizou e se exhibe (ou se esconde) e é experienciada (ou não) pelo visitante. Portanto, em vez de se tirar as obras das paredes e

pensá-las como uma única tipologia de imagem, autônoma e isolada, sem as suas molduras e seus espaços, o desafio é lembrar de sua condição de objeto e de estar no mundo e, portanto, estar em um lugar. Assim, está na hora da história da arte colocar as obras na parede.

Referência bibliográfica:

- ARNOLD, Dana. Art history: contemporary perspectives on method. Art History, Oxford, vol. 32, n. 4, 657-663, sep. 2009.
- ARTUNDO, Patricia; FRID, Carina. El coleccionismo de arte em Rosario. Colecciones, Mercado y exhibiciones, 188-1970. Buenos Aires: Fund. Espigas, 2008.
- CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. Spetacle and display: setting the terms. Art History, vol. 30, n.4, 475-480, September 2007.
- COHEN, Deborah. Household gods: the british and their possessions. New Haven: Yale University Press, 2006
- GODWIN, E. W. To our readers. Apud KINCHIN, Juliet. The designer as critic: E. W. Godwin and the aesthetic home. Journal of Design History, n.18, v.1, 2005.
- GOMBRICH, Ernst. A história da arte. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. The story of art. London: Phaidon, 1950.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Disponível em: <<http://www.gulbenkian.pt>>. Acesso em: agosto de 2012.
- HUGHES, Peter. The founders of the Wallace Collection. London: The Trustees of the Wallace Collection, 2006.
- KLONK, Charlotte. Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000. New Haven: Yale University Press, 2009.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. Changing values in the art museum: rethinking communication and learning. In: CARBONELL, Bettina Messias (ed.). Museum studies: an anthology of contexts. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p.556-575.
- MALTA, Marize. Ambientes interiores e o ideal decorativo: em busca de lugares para a arte. In: CAVALCANTI, Ana; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 351-359.
- MITCHELL, W. J. T. Iconology: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- MUSÉE DE L'ORANGERIE. Disponível em: <<http://www.musee-orangerie.fr>>. Acesso em: agosto de 2012.
- RUSKIN, John. A manufatura moderna e o design. In: A economia política da arte. Rio de Janeiro: Record, 2004, p156-186.
- TCHAMKERTEN, Astrig (ed.). Calouste Sarkis Gulbenkian: o home e a sua obra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

THE WALLACE COLLECTION. Disponível em: <<http://www.wallacecollection.org>>.
Acesso em: agosto de 2012.

