

A CRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA PARA ALÉM DA OBRA EM JAMES MCNEILL WHISTLER

Camila Zanon Paglione¹

Com a intenção de observar as escolhas de montagem para exposições do artista americano James McNeill Whistler, e buscando analisar o tratamento dado por ele para a completude da experiência artística proposta através de criações decorativas e simbólicas, procurarei fazer aqui uma breve apresentação dos projetos elaborados por esse artista americano.

Para pensar no desenvolvimento das relações entre expectador e obra em uma exposição, seja ela num museu, numa galeria ou até mesmo em um atelier, é necessário antes de tudo se ter em mente que esta é uma relação muito mais intermediada por questões relativas à sua materialidade do que se costuma pensar. A localização e o enquadramento de uma imagem dentro de um dado espaço podem mudar completamente o seu sentido. A escolha da disposição de uma imagem depende de diversos fatores como o número de pessoas que devem ter acesso a ela, o nível de interação que será permitido entre o observador e a imagem, o intuito de quem a dispôs, a possibilidade de dialogo com outras imagens, estética dominante, etc.

Assim sendo, cada exposição de arte é montada de acordo com seus fins. Uma galeria procura dispor suas obras pensando na comercialização delas, mas o faz de forma sutil, pois a vivência da arte está psicologicamente e socialmente ligada a “esfera superior” dos interesses culturais. Nesse sentido, a ligação da arte com o mercado quase sempre é astutamente encoberta por ser considerada uma “profanação” de seu fim maior (BOURDIEU, 2003). Já uma exposição em um Museu tem quase sempre fins políticos e/ou educacionais. Pensar então como a escolha e a disposição das obras são feitas nesse contexto pode esclarecer a retórica da curadoria.

Os recursos expográficos são muitos e de interferências diversas: “Textos, legendas, ilustrações, fotografias, cenários, mobiliário, sons, texturas, cheiros, temperatura compõe um conjunto de elementos enriquecedor da experiência do público” (CURY, 2005: 46). As sensações físicas do

¹ Esse ensaio faz parte da pesquisa de mestrado *James McNeill Whistler: entre a defesa da arte e o mercado europeu*, desenvolvida pelo programa de História Social da Universidade de São Paulo e financiada pela FAPESP.

espaço contribuem para que o observador se sinta acolhido, incomodado, e até mesmo disperso. Todas essas sensações podem ser programadas pela montagem da exposição, ou em muitos casos, decorrentes do não planejamento dessas questões. A simples existência de uma tabuleta de legenda pode dar ao público um sentimento de inclusão (BOURDIEU, 2003: 84). A escolha errada das cores e da posição dessa mesma legenda pode anular seu efeito². Ou seja, a experiência proporcionada por uma exposição não depende somente da qualidade do que é exposto, mas também de como essa exibição é planejada e executada.

Feitas essas considerações, passo então para a cena específica das exposições de arte do século XIX, nas cidades de Paris e Londres.³ Dois tipos distintos de exposições devem ser analisados aqui. Primeiramente as grandes mostras de arte como o *Salon* de Paris e as exposições da *Royal Academy*, e em seguida as exposições em galerias e estúdios pensadas como alternativas para as grandes mostras. Dentro do contexto das mostras independentes serão observados os esforços de Whistler. Todas essas exposições tinham fins comerciais, mas as primeiras gozavam de um caráter oficial que atenuava sua faceta mercantil. A escolha das exposições foi feita com o intuito de estabelecer uma relação comparativa a fim de tornar mais clara as alternativas que Whistler buscou.

Acredito que sejam boas testemunhas dos esquemas expositivos utilizados pelas grandes exposições as gravuras satíricas de George Du Maurier sobre as exposições da *Royal Academy* (Fig.1 e 2), e de Honoré Daumier sobre o *Salon* de Paris (Fig.3 e 4). Apesar dos 25 anos que separam as duas produções podemos ver a como “Quadros nas exposições da *Royal Academy* eram amontoados como nas do *Salon* de Paris, sendo o objetivo mostrar – e vender – o máximo possível de pinturas” (BENDIX, 1995: 210). As formas caricaturais refletem de forma distorcida pelo exagero cômico, mas tornam mais fácil a leitura da percepção que o crítico cartunista tinha do público.

Como é possível observar nas gravuras, as grandes paredes dos salões de arte, geralmente de pé direito bastante alto, eram abarrotadas de quadros de cima a baixo quase chegando ao teto e ao rodapé, coladas umas às outras. Assim sendo, as telas penduradas muito próximas do chão eram difíceis de serem observadas, tanto pelo ângulo quanto pela grande quantidade de pessoas que frequentavam o salão. As telas mais próximas ao teto tinham visibilidade quase nula. Na figura 2, Du Maurier satiriza esse formato de exposição, colocando o público voando dentro do salão, mos-

2 Episódio vivenciado como educadora na 29ª Bienal de Artes de São Paulo

3 Esse recorte foi feito levando em conta a pesquisa original.

trando a impossibilidade de se ver as telas colocadas nas ultimas fileiras acima. Para que todas as obras pudessem ser vistas e terem alguma chance de serem compradas, o público teria que “usar” asas sob as roupas. O esquema de telas grudadas umas às outras em toda a extensão da parede veio de artistas do norte da Europa do final do século XVI e perdurou até as reformas do século XIX (NEWHOUSE, 2005: 20).

O excesso de obras criava também uma espécie de cacofonia visual, que certamente esmagava o público. Ainda hoje, é possível encontrar grandes museus que seguem essa linha de exposição de forma mais abrandada. O excesso de informação visual tende a causar fadiga mental. Além disso, o efeito físico da necessidade de observar obras em angulações incômodas torna uma exposição cansativa, de onde pouco será lembrado posteriormente. Na figura 3, vemos a grande multidão que tomava o *Salon* de 1857. Para que pudessem observar as telas colocadas mais a cima, os visitantes se apoiavam na base de uma escultura, que protestava contra a sua invisibilidade diante da imensa quantidade de quadros presentes na sala. As pessoas têm expressões que variam do cansaço do homem sem cartola, à esquerda, ao divagar da senhora, à direita. Em um salão onde obras e pessoas se empilhavam, passava despercebido o bradar de um objeto até então inanimado.

A grande quantidade de público nesses eventos é o foco da figura 4, cuja legenda nos conta que se trata da caricatura de um dia gratuito da exposição. A outra informação que o cartunista nos dá por escrito é sobre a sensação térmica, o calor de 25°, dando a entender ser decorrência da aglomeração retratada. Mas sem dúvidas a expressão da figura central nos mostra o que Daumier procurou reforçar com a legenda. A senhora esbaforida em meio à multidão aglomerada parece estar extremamente desconfortável. Crianças correm entre os adultos que observam sobre as cartolas alheias os quadros que sua visão alcançava. Aqui o que atravanca a possibilidade de uma experiência agradável e um acesso razoável as imagens é o descontrole do numero de visitantes. Mas, era natural que os organizadores do *Salon* não pensassem nesse tipo de visitante, que contribuía apenas com a popularidade da exposição, mas que jamais compraria uma obra. O fim do *Salon* era a divulgação e o comércio da arte, por mais que isso se encobrisse sob o véu do espetáculo da arte francesa.

Logo no inicio de sua vida artística europeia, Whistler descobriu a qualidade de propaganda das exposições individuais. O artista chegou a Paris no ano de 1855 a tempo de ver a *Exposition*

Universelle, na qual um grande salão de arte dispunha mais de cinco mil telas nos moldes descritos à cima (BENDIX, 1995: 205). O contraponto a esse esquema de abarrotamento foi a exposição singular de Gustave Courbet, que construiu o *Pavillon du Realism* para expor suas telas rejeitadas pelo júri da *Exposition*. Segundo Bendix, “a ousadia de Courbet, certamente incluindo a sua agressiva autopromoção em face à hostilidade da imprensa e seus métodos assertivos de exibição de seus trabalhos, reforçaram o espírito rebelde de Whistler.” (BENDIX, 1995: 206)

A partir da década de 1860, as exposições individuais passaram a ser uma forma de protesto dos artistas rejeitados pelos padrões da academia. A primeira e mais famosa exposição de artistas modernos dessa época é sem dúvidas o *Salon des Refusés*, instituído pelo imperador Napoleão III, em 1863, para compensar o excesso de crivo do júri oficial. Uma tela de Whistler, rejeitada pela *Royal Academy* e pelo *Salon* oficial, foi exposta no *Refusés*, *Symphony in White No I: The White Girl*. (Fig.5). A pintura foi uma das mais comentadas pelo público e pela imprensa dando a Whistler uma ideia de quanto uma publicidade desse gênero poderia ser comercialmente favorável posteriormente.

Outro grande motivo de Whistler para organizar suas exposições individuais foi o fato de que essa foi a única forma que ele encontrou de ter o máximo de controle sobre a percepção visual de suas obras pelos visitantes. Quando suas pinturas e gravuras eram aceitas pela *Royal Academy* ou pelo *Salon*, geralmente elas eram mal posicionadas e desapareciam no meio de tantas outras. A estética de Whistler, cujo foco era a modulação tonal quase abstrata, fazia com que suas pinturas (fig. 6) se perdessem em meio às imensas telas realistas. Em mais de uma de suas cartas o artista reclama do posicionamento desfavorável de suas obras. Por esse motivo, Whistler deixou de exhibir seus trabalhos na *Royal Academy* a partir de 1872 (CURRY, 1987: 70).

O próprio espaço das galerias já era uma das grandes mudanças que influenciaria na percepção das obras. O pé direito das paredes e a largura delas eram reduzidos quando comparados com os dos salões de arte oficiais. A vantagem dessa redução se dá na alteração da produção de impacto das telas menores. Ajustadas ao tamanho real das paredes de tamanho padrão (como seriam as paredes das casas dos compradores das obras), as telas e gravuras de Whistler produziam um impacto muito maior em galerias como as de Durand-Ruel, do que quando definhavam na imensidão claustrofóbica da *Royal Academy*. Além disso, a possibilidade de espaçamento entre as obras

criava logo de início um contraste aliviante com essas grandes mostras.

A disposição das obras no espaço e como uma obra influenciava a percepção da outra eram também uma preocupação de Whistler. As obras eram colocadas de forma que as cores dominantes, os temas e os tamanhos não influenciassem de forma negativa a percepção da obra vizinha. Whistler evitava o contraste, as cores fortes e o padrão vigoroso dos desenhos, tão comuns às abrasivas exposições vitorianas (BENDIX, 1995: 222). Além disso, ao dispor suas telas e gravuras em linhas horizontais (com duas ou três filas no máximo), o artista explorava a própria linearidade dos planos das imagens e da parede.

A influência do plano em que a imagem é exposta pode ser alterada também por duas outras questões físicas: a textura e a cor. Victoria Newhouse analisa em seu livro *Art and the power of placement*, o impacto das texturas das paredes de várias galerias e grandes museus na percepção das cores e da luminosidade das telas que são expostas. Superfícies lisas e homogêneas, obtidas a partir do uso de materiais macios e que refletem a luz moderadamente, como os tecidos opacos, colaboram para a apresentação das obras, deixando a luz para elas, e criando um ambiente mais acolhedor no qual o foco é a obra. Já nas suas primeiras exposições individuais, Whistler utilizava tecidos opacos como o feltro para a cobertura das paredes, tornando parte constante dos seus projetos de exposição (CURRY, 1987:77).

Os esquemas de cores dos ambientes planejados pelo artista são uns dos poucos sobreviventes originais, como o da figura 7. Através deles, e dos relatos jornalísticos, podemos ter uma ideia de como a escolha e distribuição das cores no ambiente eram pensadas por Whistler. A preocupação principal do artista era a criação de uma ambientação elegante, atingida quase sempre pela combinação tonal entre as cores da parede, chão e teto. Uma de suas escolhas mais comuns era a combinação entre amarelo e marrom, ambos, porém, em tons secos e pálidos. A intenção era criar um ambiente iluminado que harmonizasse com os verdes, azuis e cinzas predominantes nas telas. Em uma exposição de suas águas-fortes, em 1883, Whistler cobriu as paredes da *Fine Art Society* com feltro branco e margeou em cima e em baixo com tábuas em amarelo brilhante. Utilizando-se de um estêncil criado por ele, Whistler espaçou algumas borboletas amarelas no fundo branco, dando assim sua ambientação característica. A luminosidade natural do branco e do amarelo acen-

tuava os contrastes sutis das gravuras de tinta negra. As molduras eram brancas e estreitas, pensadas para não desviar a atenção da delicadeza das imagens. Coordenar molduras foi sempre uma preocupação de Whistler, que as desenhava pessoalmente para cada tela, criando padrões únicos.

É importante aqui notar o uso da borboleta, figura utilizada pelo artista como sua assinatura, tornando-se símbolo de sua arte e dele mesmo. Cartazes na porta da exposição e *banners* (fig. 8) espalhados com a imagem da borboleta em papel amarelo eram algumas das formas visuais utilizadas por ele para divulgação de suas exposições. Todos os aspectos da exposição eram coordenados com a aparência programada. Além da preocupação com o interior da exibição, Whistler procurava harmonizar os catálogos, convites, cartazes, uniformes dos guardas contratados e sua própria imagem (NEWHOUSE, 2005: 22). Qualquer coisa que fosse relacionada às suas exposições era pensada dentro dos padrões programados por ele, assegurando, assim, o maior controle possível da percepção do visitante.

Outras observações sobre as alterações do espaço expositivo são interessantes, como por exemplo, o caso da iluminação ambiente. O tipo de iluminação (natural ou artificial) altera a percepção das cores e formas de uma obra. No caso da iluminação artificial, o tipo de lâmpadas utilizadas pode mudar consideravelmente não só a tonalidade, mas a intensidade de uma cor. O material das paredes, e também dos outros objetos presentes, podem refletir mais do que o desejável, acrescentando luminosidade fora da obra. Contrastes e profundidades são acentuados ou embotados dependendo da iluminação (NEWHOUSE, 2005: 251).

Muito da sutileza e delicadeza da estética de Whistler é derivado da arte japonesa, bastante popular na época. Seus esquemas de exposição deviam muito à influência nipônica, e os meios de instalação de iluminação de suas mostras eram diretamente derivados dessa. Preocupado com a filtragem da luz natural proveniente de janelas e claraboias, uma interpretação do *Shoji*⁴ foi utilizada em alguns casos. No caso da iluminação vinda de cima, o recurso utilizado por Whistler na exposição de 1886, na galeria Dowdeswell, foi a criação de um *velarium* de seda amarela (fig. 9) que difundia a luz de tal forma que ela incidisse sobre as obras, mas não sobre os visitantes ou qualquer outro objeto, impedindo que a luz refletisse onde não deveria (BENDIX, 1995: 237).

Toda a ambientação dos espaços das galerias em que Whistler expunha era pensada dentro

4 *Shoji* é uma espécie de veneziana ou porta corredeira japonesa composta por papel translucido e moldura de madeira.

dos moldes do que hoje se chama de museu-casa, ou seja, além das obras, outros objetos eram posicionados para criar uma atmosfera familiar. O uso de mobílias, vasos de porcelana chinesa em azul e branco, sofás confortáveis e flores de cores específicas eram essenciais nas exposições projetadas pelo artista. Para tal, era necessário também que o número de pessoas dentro da exposição fosse controlado, e era comum que todas as exposições de Whistler tivessem entrada paga.

Observa-se, assim, que toda essa preocupação derivava não somente da necessidade de criação de uma experiência imersiva na estética proposta, como também da possibilidade de, através dessa experiência, Whistler ser reconhecido como um grande artista, e ser comercialmente bem sucedido, sem depender das instâncias oficiais de mercado da arte. Através da ambientação doméstica, era possível dar ao futuro comprador ou patrono uma ideia de como a obra “se portaria” em sua casa. No *Salon* ou na *Royal Academy*, os trabalhos do artista americano se perdiam, e os compradores sofriam com o formato cansativo das exposições, contando então com a reputação do artista para fazer suas escolhas. Em suas exposições individuais, Whistler pôde criar experiências estéticas complexas que dariam a ele a reputação de grande artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENDIX, Deanna M. *Diabolical designs: paintings, interiors and exhibitions of James McNeill Whistler*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.
- BOURDIEU, P. e Darbel, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp: Zouk, 2003.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CURRY, David Park. “Total control: Whistler at an Exhibition” In: FINE, Ruth E. (Ed.). *James McNeill Whistler: a reexamination*. Washington; Hanover, [N.H.]: National Gallery of Art: Distributed by the University Press of New England, 1987.
- NEWHOUSE, Victoria. *Art and the power of placement*. New York: Monacelli Press, 2005.

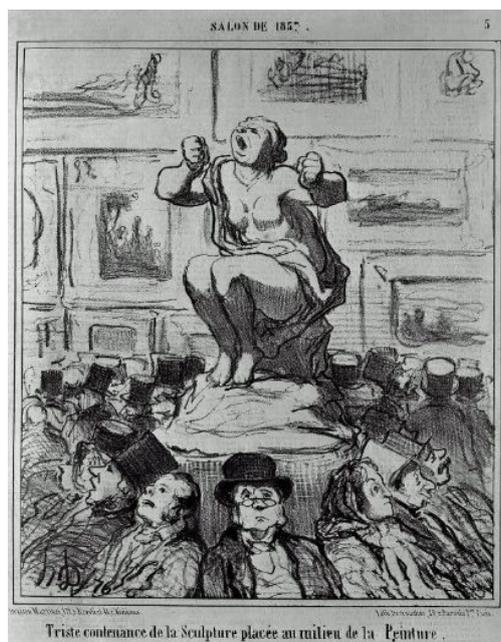
IMAGENS



Fig.1 (19 de Junho de 1877) George Du Maurier, "Varnishing day at the Royal Academy", gravura, publicado em Punch.



(9 de Dezembro de 1878), George Du Maurier, "Exhibition at the Royal Academy", gravura, publicado em Punch. Na publicação original lê-se a legenda: "Edison's Anti-gravitation Under-Clothing"



(22 de Julho de 1857), Honoré Daumier, "Triste contenance de la Sculpture placée au milieu de la Peinture", gravura, publicado em Le Charivari.



(17de Maio de 1852), Honoré Daumier, Da serie "Le Public du Salon", gravura, publicado em Le Charivari.



(1862), James McNeill Whistler, *Symphony in White No I: The White Girl*, óleo sobre tela, 215 cm × 108 cm, Washington: National Gallery of Art.



(1870-75) James McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver – Battersea reach*, óleo sobre tela, 49.9 x 72.3 cm, Washington: Freer Gallery of Art.



Fig.7 (1873-74) James McNeill Whistler, Designs for wall decorations for Aubrey House, carvão e gouache sobre papel pardo, 15.1x 10.2 cm, Glasgow: The Hunterian Art Gallery.

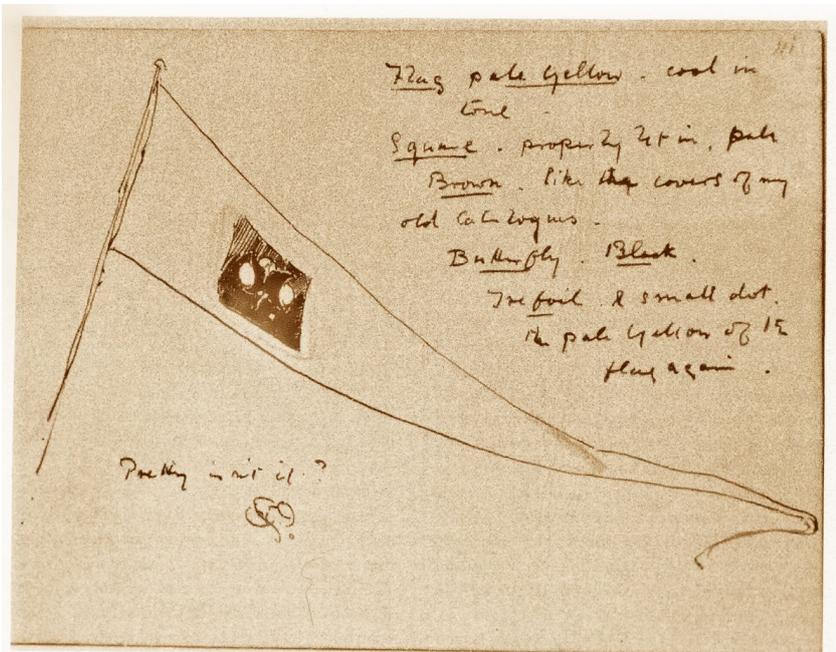


FIG. 97. Design for a Banner or Flag, 1895, 3 1/2 x 4 1/2 in. (8.8 x 12.3 cm). Whistler designed a banner to hang in front of the Fine Art Society in London to advertise his exhibition of lithographs. The sketch was enclosed in a letter to the society's director, Marcus Huish. Whistler LB 3:37, Birnie Philip Bequest, Glasgow University Library.

Fig 8 (1885) James McNeill Whistler, Design for a Banner or Flag, lápis e caneta, 8.8x12.3 cm. Glasgow: Glasgow University Library.



Fig. 9 (1886) James McNeill Whistler, Design for a Velarium, lapis, caneta e aquarela, 25.5x17.7cm, Glasgow: Hunterian Art Gallery.