
Arte em observação

Lígia Dabul*

Por meio da apresentação de dados etnográficos, o artigo descreve e analisa formas do público estabelecer contato com obras de arte expostas em centros culturais e museus de arte. Decompondo a observação das obras nos procedimentos de *aproximação*, *permanência* e *visão*, discute premissas embutidas em modelo de estudo do público da arte ainda calcado na relação *um indivíduo / uma obra*, e propõe uma abordagem voltada para práticas e interações sociais.

públicos, exposições de arte, práticas sociais

Do que falamos quando tratamos do público da arte? A rigor, não sabemos o que é de fato o público a não ser recortando nosso campo de preocupações. Aqui, nos interessamos pela presença do público nas exposições, pelo momento exato de contato com o que chamamos de *arte*.¹ Como isso se dá, especialmente em centros culturais e museus de arte para onde afluem indivíduos de diferentes origens e pelas mais diferentes razões? Por trás da interrogação, temos constatações, como a de que há diferentes públicos e diferentes modalidades de se estar presente em exposições de arte. Contudo, não encontramos separação nítida entre as formas das classes populares e das classes privilegiadas terem contato com o que está em exposição.

Nesse artigo analisamos algumas práticas recorrentes do público das artes plásticas expostas em centros culturais e museus de arte, para os quais afluí cada vez mais, especialmente os advindos das classes populares. São conhecidas as reflexões sobre os limites de pensarmos o público em função das obras, eventos ou mercadorias que deseja ou consome.² De fato, operar com definições dessa natureza é como despir os indivíduos que compõem o chamado público de tudo o que não tem a ver com sua busca e contato com algo que finalmente o

*Lígia Dabul é doutora em sociologia (PPGS/UFC), professora do Departamento de Sociologia da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

Arte en observación

Lígia Dabul*

Por medio de la presentación de datos etnográficos, el artículo describe y analiza las formas en que el público establece contacto con obras de arte expuestas en centros culturales y museos de arte. Descomponiendo la observación de las obras en los procedimientos de *aproximación*, *permanencia* y *visión*, discute premisas embutidas en el modelo de estudio del público del arte, todavía basado en la relación un individuo / una obra, y aborda las prácticas e interacciones sociales.

públicos, exposiciones de arte, prácticas sociales

¿De qué hablamos cuando reflexionamos sobre el público del arte? En principio, no sabemos qué es de hecho el público a no ser recortando nuestro campo de preocupaciones. Aquí nos interesamos por la presencia del público en las exposiciones, por el momento exacto de contacto con lo que llamamos *arte*.¹ ¿Cómo se da esto, especialmente en centros culturales y museos de arte para donde afluyen individuos de diferentes orígenes y por las más distintas razones? Por detrás de la interrogación, tenemos constataciones, como la de que hay diferentes públicos y diferentes modalidades de que estén presentes en exposiciones de arte. Con todo, no encontramos una separación nítida del modo en que las clases populares y las clases privilegiadas tienen contacto con lo que está en las exposiciones.

En este artículo analizamos algunas prácticas a las que recurre el público de las artes plásticas expuestas en centros culturales y museos de arte, para los cuales afluye cada vez más, especialmente de las clases populares. Son conocidas las reflexiones sobre los límites de considerar el público en función de las obras, eventos o mercancías que desea o consume.² De hecho, operar con definiciones de esa naturaleza es como desnudar a los individuos que componen el llamado público de todo lo que no tiene que ver con su búsqueda y contacto con

*Lígia Dabul es doctora en sociología (PPGS/UFC), profesora del Departamento de Sociología de la Universidade Federal Fluminense y del Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte de la Universidade Federal Fluminense, y colaboradora del Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais de la Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

subsumiria. Como em relação ao estudo de outras áreas da vida social, sublinhamos tanto o que queremos compreender que o recorte pode acabar não correspondendo a nada que tenha a ver com o que se passa, com o que poderia importar do fenômeno em questão. De outro lado, ainda que embaçando outros desejos e práticas do público, diluindo seus atributos apenas no que interessa na análise de uma modalidade de relação com bens que procura ou consome, ainda assim não há como recortar esse objeto, apagando aquelas referências.

Não apenas nas ciências sociais, mas também no discurso de instituições que promovem exposições de arte, lidamos comumente com categorias como o *público das artes*, o *público da cultura* ou *dos bens culturais*, o *público de exposições*, boa parte das vezes referindo-se a pesquisas, não raro quantitativas. Os recortes, assim, estão postos, operando nas maneiras mesmas de pensar de pesquisadores e dos atores sociais envolvidos com a concepção, montagem e viabilização das exposições às quais parte da população afluirá – por certo algumas vezes também se pensando por meio dessas categorias. Dessa forma, refletir sobre vínculos do público com o que se expõe e com as exposições consiste em boa medida em refletir sobre formas socialmente relevantes de concebê-lo.

Longe de contemplar a discussão sobre as reduções nas maneiras correntes de conceber o público da arte, contribuímos com hipótese a respeito de como operar com esse recorte e lidamos com dados etnográficos sobre o comportamento do público em exposições. Perguntamos sobre o efetivo contato de indivíduos com o que nos faz tomá-los como público de exposições de artes plásticas, circunscrevendo com alguma nitidez o que chamamos de “observação da obra pelo público”.³ Trata-se então de discutir o que está suposto e se refere à prática difundida – mas de forma alguma autoevidente – presente nas variadas concepções de público das artes plásticas e adequado a tantos outros supostos no pensamento e nos estudos sobre o contato dos indivíduos com a arte exposta em museus de arte e centros culturais.

A investigação etnográfica junto ao público em exposições confirma estatísticas e pesquisas: a maior parte dos visitantes percorre exposições de arte acompanhada⁴, o que dá lugar a práticas sociais baseadas em interações durante as visitas, por exemplo conversas entre namorados e brincadeiras entre amigos, que constituem comportamentos sociologicamente relevantes e também conformadores do significado da presença do público em exposições de arte.⁵ Essas práticas perpassam, conjugam-se e intercalam-se, assim, à própria observação

algo que finalmente lo subsumiría. Como en relación al estudio de otras áreas de la vida social, destacamos tanto lo que queremos comprender que el recorte puede acabar no correspondiendo a nada que tenga que ver con lo que se pasa, con lo que podría importar del fenómeno en cuestión. Por otro lado, aunque empañando otros deseos y prácticas del público, diluyendo sus atributos sólo en lo que interesa en la análisis de una modalidad de relación con bienes que busca y consume, aun así no hay como recortar ese objeto apagando esas referencias.

No sólo en las ciencias sociales, sino también en el discurso de instituciones que promueven exposiciones de arte, tratamos comúnmente con categorías como el *público de las artes*, el *público de la cultura o de los bienes culturales*, el *público de las exposiciones*, buena parte de las veces referidos a estudios, no raramente cuantitativos. Los recortes, así, están puestos, operando en las formas de pensar de los investigadores y de los actores sociales envueltos con la concepción, montaje y realización de las exposiciones a las cuales afluirá parte de la población – ciertamente, algunas veces también considerándose por medio de esas categorías. De esta forma, reflexionar sobre los vínculos del público con lo que se expone y con las exposiciones consiste en gran medida en reflexionar sobre formas socialmente relevantes de concebirlo.

Lejos de contemplar la discusión sobre las reducciones en las maneras corrientes de concebir el público del arte, contribuimos con una hipótesis a respecto de cómo operar con ese recorte y tratamos con datos etnográficos sobre el comportamiento del público en exposiciones. Preguntamos sobre el efectivo contacto de individuos con lo que nos hace tomarlos como público de exposiciones de artes plásticas, circunscribiendo con alguna nitidez lo que llamamos de “observación de la obra por el público”³ Se trata entonces de discutir lo que está supuesto y se refiere a práctica difundida – pero de ninguna manera autoevidente – presente en las variadas concepciones de público de las artes plásticas y adecuado a tantos otros supuestos en el pensamiento y en los estudios sobre el contacto de los individuos con el arte expuesto en museos de arte y centros culturales.

La investigación etnográfica junto con el público en exposiciones confirma estadísticas y estudios: la mayor parte de los visitantes recorre exposiciones de arte acompañada⁴, lo que da lugar a prácticas sociales basadas en interacciones durante las visitas, por ejemplo conversaciones entre parejas y bromas entre amigos, que constituyen comportamientos sociológicamente relevantes y también conformadores del significado de la presencia del público en

Grupo Empreza

Itaçu, 2009

Performance; Paço

Imperial

Rumos Artes Visuais- Trilha
do Desejo

Itaú Cultural, 2009 Rio de
Janeiro.

Fotografia: Luciano
Vinhosa



das obras pelo público. Além disso, ainda quando se dirigem à exposição, sozinhos, visitantes raramente observam as obras expostas sem que haja outros visitantes, relações públicas ou seguranças no local.

Se a observação das obras quase nunca é feita por indivíduos isolados, ela também não está isolada de outras práticas, nem voltada para obras isoladas. Por essa razão, distancia-se tremendamente do modelo um indivíduo / uma obra que encontramos embutido em boa parte da literatura sociológica a respeito do público de exposições de artes plásticas e da que se ocupa com os processos de recepção. Da mesma forma, a categoria *observar a obra* engloba, e por isso pode camuflar se tomada como unidade, uma diversidade muito grande de procedimentos do público.

A observação de obras, na verdade, inclui desde passar os olhos com enorme rapidez ao exame pormenorizado do trabalho exposto, dependendo de diversos fatores, boa parte dos quais relativos ao fato de o visitante estar ou não acompanhado, e da “conjuntura” do espaço no momento da observação – “cheio” ou “vazio”, movimentado ou calmo, silencioso ou barulhento, com ou sem grupos sendo monitorados. Assim, junto ao público heterogêneo, agrupado de maneira heterogênea, em circunstâncias e locais também diversificados, podemos



exposiciones de arte.⁵ Estas prácticas pasan juntas, se conjugan y se intercalan a la propia observación de las obras por el público. Además, aun cuando se dirigen a la exposición solos, los visitantes raramente observan las obras expuestas sin que haya otros visitantes, relaciones públicas o guardias de seguridad en el local.

Si la observación de las obras casi nunca es hecha por individuos aislados, ella tampoco está aislada de otras prácticas ni direccionada para obras aisladas. Por esa razón se aleja tremendamente del modelo un individuo / una obra que encontramos embutido en buena parte de la literatura sociológica a respecto del público de exposiciones de artes plásticas y de la que se ocupa con los procesos de recepción. Igualmente, la categoría *observar la obra* engloba, y por eso puede camuflar si tomada como unidad, una diversidad muy grande de procedimientos del público.

La observación de obras, en verdad, incluye desde pasar los ojos con enorme rapidez al examen pormenorizado del trabajo expuesto, dependiendo de diversos factores, buena parte de los cuales relativos al hecho del visitante estar o no acompañado, y de la “coyuntura” del espacio en el momento de la observación – “lleno” o “vacío”, agitado o tranquilo, silencioso o ruidoso, con o sin grupos acompañados de monitores. Así, junto al público heterogéneo, agrupado de manera heterogénea, en circunstancias y locales también diversificados, podemos

perceber não tendência, mas, no máximo, *algumas* tendências de os visitantes procederem à observação das obras expostas de um modo ou de outro.

A prática de observar as obras pode ser decomposta em alguns procedimentos recorrentes e passíveis de observação direta ou de sondagem por meio de entrevistas. Há sempre, em primeiro lugar, um deslocamento do visitante para situar-se no espaço, determinando a posição a partir da qual abarcará com o olhar a obra ou conjunto de obras, e que propiciará visibilidade e a nitidez ao fitá-las. Esta ação de *Aproximação* se dá em um tempo, que estabelece então a duração da operação de abarcar a obra com os olhos, o que descrevermos em outro item: *Permanência*. Finalmente, há uma operação, a *Visão*, de concatenar o ímpeto com a maneira de o visitante observar a obra, fazendo-o examinar, olhar ou meramente lançar os olhos sobre ela. Tais procedimentos estão intensamente implicados uns nos outros, e estamos separando-os meramente para fins de análise. Ainda, esses procedimentos não podem ser afastados de tantas outras práticas sociais – como conviver, estudar, brincar e conversar, porque na significativa maioria dos casos são efetuados mesclados ou alternando-se com elas.

Aproximação

Na maioria das exposições onde pesquisamos o comportamento dos visitantes não havia um percurso de visita previamente definido, mesmo quando a exposição tinha sido montada para que uma obra, uma sala, um módulo fosse abordado pelo público antes de outro ou de alguma maneira ordenada. Na realidade, o deslocamento do visitante em direção à obra exposta costuma estar submetida a muitos fatores, e, dentre eles, ao tempo disponível para a visita. “Passar batido” pelas obras expostas significa muitas vezes “passar longe,” ou, no limite, nem chegar a ter contato com elas.

Essa aproximação é também determinada pelo interesse do visitante, que às vezes afirma “só ter visto de longe” alguma obra porque não gosta de “arte abstrata” ou porque preferiu ver melhor uma outra, naquela exposição. Outro item que estabelece a aproximação da obra é o fato de, naquele momento em que o visitante tenta avizinhar-se dela, ter ou não alguém postado em frente, observando-a, ou a densidade de pessoas no percurso que deve percorrer para chegar até ela. Além disso, quando o visitante está acompanhado, concomitantemente ao deslocamento em direção à obra, outras práticas serão efetuadas, em dupla, em grupo, a própria decisão de uma obra ser ou não vista, dependendo de avaliações igualmente conjuntas.

percibir no tendencia, sino, como máximo, *algunas* tendencias de que los visitantes procedan a la observación de las obras expuestas de un modo o de otro.

La práctica de observar las obras puede ser descompuesta en algunos procedimientos recurrentes y que podemos observar directamente o con sondeos por medio de entrevistas. Hay siempre, en primer lugar, un desplazamiento del visitante para situarse en el espacio, determinando la posición a partir de la cual abarcará con la mirada la obra o conjunto de obras, y que proporcionará buena visibilidad y nitidez para observar con atención. Esta acción de *Aproximación* se da en un tiempo, que establece entonces la operación de abarcar la obra con los ojos, lo que describiremos en otro ítem, *Permanencia*. Finalmente, hay una operación, la *Visión*, de encadenar el ímpetu con la manera en que el visitante observa la obra, haciéndolo examinar, mirar o meramente lanzar los ojos sobre ella. Tales procedimientos están intensamente implicados unos a los otros, y estamos separándolos meramente para fines de análisis. Empero, esos procedimientos no pueden ser alejados de tantas otras prácticas sociales – como convivir, estudiar, jugar y conversar, porque en la significativa mayoría de los casos son efectuados mezclados o alternándose con ellas.

Aproximación

En la mayoría de las exposiciones donde estudiamos el comportamiento de los visitantes no había un curso de visita previamente definido, aunque la exposición había sido montada para que una obra, una sala, un módulo, fuese abordado por el público antes de otro o de alguna manera ordenada. En realidad, el desplazamiento del visitante en relación a la obra expuesta acostumbra estar sometido a muchos factores y, de entre ellos, al tiempo disponible para la visita. “Pasarse” por las obras expuestas significa muchas veces “pasar lejos” o, en su extremo, ni llegar a tener contacto con ellas.

Esa aproximación también es determinada por el interés del visitante, que a veces afirma “sólo haber visto de lejos” alguna obra porque no le gusta el “arte abstracto” o porque prefirió ver otra en aquella exposición. Otro ítem que establece la aproximación de la obra es el hecho de, en ese momento en que el visitante intenta acercarse a ella, tener o no alguien enfrente, observándola, o la densidad de personas en el camino que debe recorrer para llegar hasta ella. Además, cuando el visitante está acompañado, simultaneas al desplazamiento en dirección a la obra,

A dimensão da obra também determina essa aproximação dos visitantes. Trabalhos muito pequenos requerem maior aproximação para serem observados, e os maiores, dependendo do interesse do visitante, poderão igualmente ser observados de perto. Não é raro que trabalhos grandes sejam examinados de perto por visitantes que gostem especialmente deles, e algumas vezes deparamo-nos com pessoas que imobilizam espaço razoável para que possam aproximar-se e distanciar-se, modificando seu campo e o ângulo de visão. São comuns desistências desse movimento de aproximação e afastamento quando muitas pessoas ocupam ou percorrem a área em frente à obra.

A forma de iluminação interfere nesses deslocamentos. Há certa tendência de visitantes demarcarem como área própria para se postarem à observação aquela abarcada pela iluminação, quando a claridade estende-se um pouco para a sala da exposição, criando espécie de clareira logo em frente e contígua à obra. Sobretudo quando a iluminação individualiza cada um dos trabalhos, na cenografia do “cubo branco” vemos algo como postos de observação, que, por seu turno, colocarão visitantes em evidência. Estar em evidência, por sua vez, aliado a outros fatores, pode levar o visitante a desistir ou a se aproximar pouco da obra.

Há outros elementos importantes na determinação do deslocamento dos visitantes em direção ao exposto, como os recursos restritivos – faixas pintadas no chão, cordas que isolam uma área, avisos ou, ainda eventualmente, como um reforço para esses dispositivos de proteção, a presença atenta de relações públicas ou seguranças. Burlar os limites estabelecidos de aproximação da obra consiste em procedimento com frequência associado a brincadeiras, sobretudo entre crianças, prática social fundamental e das mais difundidas em exposições.

O deslocamento em direção à obra correlaciona-se com a atenção que o visitante volta para ela. Mas pode corresponder a movimento induzido por quem o acompanha, por participantes do grupo monitorado⁶ do qual faz parte, ou por algum fluxo dos visitantes que estão no espaço da exposição naquele momento. Esse fluxo pode tanto se dever à disposição das obras ou a recurso cenográfico ou sonotécnico, como corresponder à distribuição dos visitantes no espaço quando a densidade de pessoas torna-se muito grande. Ou ainda, esse fluxo pode refletir a atração que o visitante experimenta por uma obra, numa determinada situação, a alguma aglomeração de indivíduos (como no caso das formadas por visitas monitoradas) ou a algum evento (como risadas) dentro do espaço da exposição.

otras prácticas estarán siendo efectuadas conjuntamente, en pareja, en grupo; como la propia decisión de si una obra será o no vista dependiendo de evaluaciones igualmente conjuntas.

La dimensión de la obra también determina esa aproximación por parte de los visitantes. Los trabajos muy pequeños requieren mayor aproximación para ser observados, y los mayores, dependiendo del interés del visitante, podrán igualmente ser observados de cerca. No es raro que los trabajos grandes sean examinados de cerca por visitantes a quien les gusten especialmente, y algunas veces nos deparamos con personas que reservan un espacio razonable para que se puedan aproximar y distanciar, modificando su campo y el ángulo de visión. Son comunes las desistencias de ese movimiento de aproximación y alejamiento cuando muchas personas ocupan o caminan por el área enfrente a la obra.

La forma de iluminación interfiere en esos desplazamientos. Existe cierta tendencia de que los visitantes demarquen como área propia para situarse para la observación aquella área abarcada por la iluminación, cuando la claridad se extiende un poco para la sala de la exposición, creando una especie de claro justo enfrente y contigua a la obra. Sobre todo cuando la iluminación individualiza cada uno de los trabajos, en la escenografía del “cubo blanco” vemos algo como puestos de observación, que, por su parte, colocarán a los visitantes en evidencia. Estar en evidencia, por su vez, aliado a otros factores, puede llevar al visitante a desistir o a aproximarse poco a la obra.

Hay otros elementos importantes en la determinación del desplazamiento de los visitantes en dirección a lo expuesto, como los recursos restrictivos – líneas pintadas en el suelo, cuerdas que aíslan un área, avisos, o aunque eventualmente, como un refuerzo para esos dispositivos de protección, la presencia atenta de relaciones públicas o guardias de seguridad. Burlar los límites establecidos de aproximación de la obra consiste en un procedimiento con frecuencia asociado a bromas, sobre todo entre niños, práctica social fundamental y de las más difundidas en exposiciones.

El desplazamiento en dirección a la obra se correlaciona con la atención que el visitante vuelca en ella. Pero puede corresponder a un movimiento inducido por quien lo acompaña, por participantes del grupo con monitor⁶ del cual hace parte, o por algún flujo de los visitantes que están en el espacio de la exposición en aquel momento. Ese flujo puede deberse tanto a la disposición de las obras o al recurso escenográfico o fonotécnico, como corresponder a la distribución de los visitantes en el espacio cuando la densidad de personas se torna muy grande. Ese flujo puede incluso reflejar la atracción que el visitante experimenta por una obra, en una determinada situación, a alguna aglomeración de individuos (como en el caso de las formadas por visitas con monitores) o a algún evento (como risas) dentro del espacio de la exposición.

Permanência

Deter-se fitando uma obra é outro procedimento que constitui a prática de observação. Visitantes associam esse procedimento a diversos motivos, como a necessidade de estudar para um trabalho exigido na escola, e a outras razões circunstanciais, atreladas por exemplo ao fato de comporem grupo monitorado e verem-se obrigados a ter este comportamento: “A mulher falando, falando, falando. Todo mundo ali, ouvindo, ouvindo. Eu vou sair?,” declarou jovem estudante depois de visita guiada em exposição do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Outra razão apresentada pelos visitantes para se deterem ou não em frente a uma obra é a própria dificuldade de acesso. Sobretudo em exposições muito concorridas, chegam a aproximar-se de alguns trabalhos, mas não conseguem ficar muito tempo a observá-los. O tempo, mais uma vez, demarca as possibilidades de observação da arte. De fato, muitos visitantes também sublinham que a postura de observar os trabalhos está em função do tempo disponível: “Parei porque hoje eu estou com tempo. Dá pra parar em tudo, ver com calma.”

Outro conjunto de razões para se colocarem observando as obras, ou uma determinada obra, segundo o que indicaram em entrevistas, é simplesmente o interesse que têm em relação ao exposto. Um rapaz explica que parou para olhar fotos e não se demorou nas instalações, em uma mesma exposição, porque só tem interesse por fotografia. Uma visitante apresenta razões para, em uma exposição, ter começado parando para ver cada uma das obras e ter passado depois a vê-las mais de longe, e sem parar para observá-las uma a uma: “Cansei de ver gravura. Chega uma hora que é tudo a mesma coisa.” Ainda, um visitante explica por que se deteve em todas as obras, e não apenas em uma: “Essa aqui [a esposa] falou tanto dessas fotos, dos álbuns... Me convenceu! [risos] Vim conferir.”

Estar acompanhado, em boa medida, determina sobre que obras o visitante vai se fixar e o tempo despendido na operação. Parar ou não por vezes é procedimento totalmente submetido à conversa, à brincadeira ou ao apenas estar convivendo. É recorrente um visitante puxar, com suavidade, alguém que está parado olhando uma obra para que continuem percorrendo a exposição juntos. Igualmente comum é começar a afastar-se e o acompanhante mobilizá-lo para voltar a observar a obra, mostrando detalhe que ainda não tinha visto ou comentando algo a respeito. Outra forma da interação estabelecer o tempo que o visitante permanecerá

Permanencia

Detenerse a mirar una obra es otro procedimiento que constituye la práctica de observar obras. Los visitantes asocian ese procedimiento a diversos motivos, como la necesidad de estudiar para un trabajo exigido en el colegio, y otras razones circunstanciales, ligadas por ejemplo al hecho de que compongan un grupo con monitor y que se vean obligados a tener este comportamiento: “La mujer hablando, hablando, hablando. Todo el mundo ahí, escuchando, escuchando. ¿Y yo voy a salir?”, declaró un joven estudiante después de una visita guiada en una exposición del Centro Cultural Banco do Brasil de Río de Janeiro.

Otra razón presentada por los visitantes para detenerse o no frente a una obra es la propia dificultad de acceso. Sobre todo en exposiciones muy concurridas, llegan a aproximarse a algunos trabajos, pero no consiguen observarlos por mucho tiempo. El tiempo, una vez más, demarca las posibilidades de observación del arte. De hecho, muchos visitantes resaltan que el pararse a observar los trabajos está en función del tiempo disponible: “Paré porque hoy estoy con tiempo. Puedo pararme en todo, ver con calma.”

Otro conjunto de razones para colocarse observando las obras, o una determinada obra, según lo que indicaran en entrevistas, es simplemente el interés que tienen en relación a lo expuesto. Un joven explica que paró para mirar fotos y no se entretuvo en las instalaciones, en una misma exposición, porque sólo tiene interés por la fotografía. Un visitante aporta razones para, en una exposición, haber comenzado parando para ver cada una de las obras y haber pasado después para verlas más de lejos, y sin parar para observarlas una a una: “Me cansé de ver gravados. Llega un momento en que todo es lo mismo”. Otro visitante incluso explica por qué se detuvo en todas las obras, y no sólo en una: “Esta aquí [su mujer] habló tanto de estas fotos, de lo álbumes... ¡Me convenció! [risas] Vine para verificarlo.”

Estar acompañado determina en buena medida sobre qué obras el visitante se va a centrar y el tiempo empleado en la operación. Parar o no es un proceso a veces sometido totalmente a la conversación, a las bromas o al simple hecho de estar conviviendo. Es recurrente que un visitante empuje, con suavidad, a alguien que está parado mirando una obra para que continúen recorriendo la exposición juntos. Igualmente común es comenzar a alejarse y que el acompañante lo inmovilice para volver a observar la obra, mostrando detalles que aún no habían visto o comentado al respecto. Otra forma de que la interacción establezca el tiempo que el visitante permanece observando un trabajo es la propia conversación. No raramente, algunos focos importantes de conversaciones son originados cuando los visitantes están juntos

observando um trabalho é a própria conversa. Não raro, focos importantes de conversas são originados quando visitantes estão juntos em frente a algum trabalho. Dependendo do espaço da exposição ocupado por outros visitantes, aquele pode se tornar o local onde vão desdobrar o assunto sobre o qual conversam, a obra já não sendo o foco do olhar dos visitantes, mas os próprios acompanhantes.

Finalmente, e voltando aos recursos de cenografia, há mesmo visitantes que param diante de uma obra porque encontram condições para sentar-se um pouco e descansar. “Não, o filme não me interessava tanto. Começou a ficar até chato. Meio confuso. Mas é porque eu estou exausta.,” disse uma senhora sobre um vídeo associado a uma exposição. “É o contrário. Parei pra descansar e aproveitei pra dar uma olhada.,” um jovem comentou sobre assistir ao mesmo vídeo. “Diz que brasileiro vê fila, entra. Eu vi o banco, sentei. Estava só dando uma parada.,” uma senhora justificou estar sentada numa exposição de gravuras. Ainda, recursos de sonotécnica, aliados a outros fatores, podem explicar certos procedimentos que a princípio atribuímos à atração visual que uma obra exerceria sobre o visitante. “Não, eu estava era escutando a música, que eu amo.”

Visão

A observação dos trabalhos expostos, por sua vez, é tomada com muita frequência como o objetivo fundamental e exclusivo do deslocamento dos visitantes, da sua permanência em frente a uma obra, da afluência mesmo à exposição. Mas esse procedimento apresenta tantas distinções, é vazado por tantos fatores e imbricado com tantos outros procedimentos e práticas sociais, que não há um modelo de observação que possamos apresentar como predominante ou característico de algum grupo ou segmento social, nem de algum tipo de exposição. Contudo, os diversos modos de observação das obras são avaliados e hierarquizados pelos atores sociais, e de maneiras bem variadas, segundo as circunstâncias ou os responsáveis pela avaliação.

Existe, por exemplo, uma tendência de os visitantes declararem que a melhor maneira de uma obra ser vista é bem de perto e por bastante tempo, ainda quando, mesmo podendo efetuar dessa maneira a observação, por alguma razão tenham preferido se colocar distantes e deterem-se só rapidamente nela. De “passar os olhos” até analisá-la com cuidado, há um conjunto

frente a algún trabajo. Dependiendo de cuánto el espacio de la exposición está ocupado por otros visitantes, aquél se puede convertir en el local donde van a desarrollar el asunto sobre el cual conversan, ya no siendo la obra el foco de las miradas de los visitantes, sino los propios acompañantes.

Finalmente, y volviendo a los recursos de la escenografía, ciertamente hay visitantes que paran delante de una obra porque encuentran condiciones para sentarse un poco y descansar. “No, la película no me interesaba tanto. Hasta comenzó a ser aburrida. Medio confusa. Pero es porque estoy exhausta,” dijo una señora sobre un video asociado a una exposición. “Es lo contrario. Me paré para descansar y aproveché para echar un vistazo,” comentó un joven sobre ver el mismo video. “Dicen que si un brasileño ve una cola, entra. Yo vi un banco y me senté. Sólo estaba dando una parada,” una señora justifico estar sentada en una exposición de grabados. Además, los recursos de fonotécnica, aliados a otros factores, pueden explicar ciertos procedimientos que en principio atribuimos a la atracción visual que una obra ejercería sobre el visitante. “No, lo que estaba haciendo era escuchar la canción, que me encanta”

Visión

La observación de los trabajos expuestos, por su vez, es tomada con mucha frecuencia como el objetivo fundamental y exclusivo del desplazamiento de los visitantes, de su permanencia frente a una obra, incluso del hecho de afluir a la exposición. Pero ese procedimiento presenta tantas distinciones, está mezclado con tantos factores y superpuesto con tantos otros procedimientos y prácticas sociales, que no existe un modelo de observación que podamos presentar como predominante o característico de algún grupo o segmento social, ni de algún tipo de exposición. No obstante, los diversos modos de observación de las obras son evaluados y jerarquizados por los actores sociales, y de maneras bien variadas, según las circunstancias y según quién opera la evaluación.

Existe, por ejemplo, una tendencia de que los visitantes declaren que la mejor manera de ver una obra es bien de cerca y por bastante tiempo, aun cuando, pudiendo de todos modos efectuar de esa manera la observación, por alguna razón tengan preferido colocarse distantes y detenerse sólo rápidamente en ella. De “pasar los ojos” hasta analizarla con cuidado, hay un conjunto razonablemente extenso de procedimientos que varían de visitante para visitante, de obra para obra, de momento para momento, y que son por naturaleza difíciles de ser examinados.

razoavelmente extenso de procedimentos que variam de visitante para visitante, de obra para obra, de momento para momento, e que são por natureza difíceis de serem examinados.

A observação da observação que os visitantes fazem das obras consiste em tarefa complexa e difícil, e não pode ser substituída por uma reconstrução efetuada depois da observação pelos próprios visitantes ao serem entrevistados. Com efeito, o que os atores sociais relatam como a maneira por meio da qual observaram uma obra trata-se de racionalização bastante distante do que de fato ocorre. Por vezes o rápido olhar de um visitante sobre uma obra converte-se, quando o entrevistamos, em rol demorado, extenso e detalhado, de itens que teria observado, sobre o qual teria formulado diversas ideias e em relação ao qual teria experimentado numerosas sensações.

O relato que um visitante faz da sua observação da obra, nesse sentido, é espécie de nova observação, exatamente a posteriori, algo como uma re-visão, e voltada para a comunicação - para a entrevistadora e para as pessoas presentes na situação de entrevista. Essa comunicação, por sua vez, consiste em procedimento socialmente relevante, marcado pela interação no instante do relato e bastante difundido, mas que ultrapassa os limites de nossa investigação, centrada na presença dos visitantes nas exposições de arte. Aponta, contudo, para motor muitas vezes velado da própria presença do visitante numa exposição: "Vou dizer uma coisa: estou aqui pra dizer que vim, que vi, que gostei."

Também a observação das obras expostas é determinada pelas interações que ocorrem durante a visita. Nas visitas monitoradas - que correspondem a boa parte das experiências de crianças em exposições de obras de arte, - o olhar dos visitantes é consideravelmente marcado e dirigido pela atuação do monitor. Tanto o tempo que o visitante empregará orientando o seu olhar para a obra, como a maneira de vê-la e, ainda, se irá de fato, ao vê-la, observar nela elementos para ele significativos, tudo isso estará submetido à iniciativa do monitor: a ênfase que o monitor dará àquela obra, aos itens visualizáveis que apontará e ao tempo que levará colocando o grupo próximo dela e com a atenção voltada para ela.

A observação de uma obra, nessas situações de visita monitorada, é definida também pela interação dos participantes do grupo em determinado momento. No caso de crianças, à medida que se afastam do lugar onde o monitor está situado - que, em grande parte das situações, consiste no ponto de maior proximidade da obra dentro da área ocupada pelo grupo -, a interação - conversas, implicâncias, brincadeiras - pode crescer junto com a distração em relação ao objeto comentado.

La observación de la observación que los visitantes hacen de las obras consiste en una tarea compleja y difícil, y no puede ser substituida por una reconstrucción efectuada después de la observación por los propios visitantes al ser entrevistados. Con efecto, lo que los actores sociales relatan como la manera por medio de la cual observan una obra se trata de racionalización bastante distante de lo que de hecho ocurre. A veces, la rápida mirada de un visitante sobre una obra se convierte, cuando lo entrevistamos, en un rol lento, extenso y detallado, de los ítems que habría observado, sobre el cual habría formulado diversas ideas y en relación al cual habría experimentado numerosas sensaciones.

El relato que un visitante hace de su observación de la obra, en este sentido, es una especie de nueva observación, exactamente a posteriori, algo como una re-visión, y dirigida para la comunicación – para la entrevistadora y para las personas presentes en la situación de entrevista. Esa comunicación, por su vez, consiste en un procedimiento socialmente relevante, marcado por la interacción en el instante del relato y bastante difundido, pero que ultrapasa los límites de nuestra investigación, centrada en la presencia de los visitantes en las exposiciones de arte. No obstante, apunta para motor muchas veces velado de la propia presencia del visitante en una exposición: “Voy a decir una cosa: estoy aquí para decir que vine, que vi, que me gustó.”

También la observación de las obras expuestas es determinada por las interacciones que ocurren durante la visita. En las visitas junto a monitores – que corresponden a buena parte de las experiencias de niños en exposiciones de obras de arte –, la mirada de los visitantes es considerablemente marcada y dirigida por la actuación del monitor. Tanto el tiempo que el visitante empleará orientando su mirada para la obra, como la manera de verla y, además, si irá de hecho, al verla, observar en ella elementos para el significativos, todo eso estará sometido a la iniciativa del monitor: la énfasis que el monitor dará a aquella obra, a los ítems visibles que apuntará y al mismo tiempo que llevará colocando al grupo próximo de ella y con la atención centrada para ella.

La observación de una obra, en esas situaciones de visitas con monitor, es definida también por la interacción de los participantes del grupo en determinado momento. En el caso de niños, a medida que se alejan de donde el monitor está situado – que, en grande parte de las situaciones, consiste en el punto de mayor proximidad de la obra dentro del área ocupada por el grupo –, la interacción – conversaciones, alborotos, bromas – puede crecer junto con la distracción en relación al objeto comentado.

Depois que um grupo monitorado se afasta, alguns participantes podem se deter diante de um trabalho comentado pelo monitor, observando-o agora mais de perto, ainda que com alguma pressa. Encontramos também estudantes dirigindo seu olhar a maior parte do tempo para o monitor, a visão da obra sendo procedimento acessório. Sobretudo nesses casos, as informações, comentários e avaliações obtidas no contato com o monitor, ainda que possam constituir o fundamental do relato que o visitante fará sobre a visita e sobre o que observou, de fato não resultam de uma observação.⁷

Nas entrevistas, visitantes elencam como elementos que mais marcaram sua abordagem das obras justamente os ressaltados por monitores, por algum outro visitante que conversava sobre elas, ou, ainda, sobre o que indicavam etiquetas e textos a respeito das obras. Assim, visitantes sublinharam que atentavam para traços de água-forte em gravuras de Rembrandt, muitos deles com folders da exposição nas mãos, onde estava explicitado que o artista havia inovado o próprio conceito de gravura por justamente privilegiar e inserir a técnica de água-forte de modo diferente no processo de trabalho gráfico.

Finalmente, é comum que não apenas o monitor, mas outros acompanhantes considerados qualificados – amigos mais informados sobre artes plásticas ou sobre a exposição, pais, adultos – dirijam olhares e atenções dos visitantes para esta ou aquela obra, para esta ou aquela característica da obra. As conversas, também quando o ator social percorre a exposição com visitantes não considerados qualificados, viabilizam comentários diversos; interpretações e avaliações das obras também contribuem para que vê-las seja experiência singular e circunstanciada. Os acompanhantes, os outros visitantes e tudo o que se apresenta aos olhos no ambiente da exposição – inclusive, e muito, a própria arquitetura que dá lugar ao espaço expositivo nos prédios de centros culturais e museus de arte – longe de sempre estimularem feixes de atenção separados entre si, mesclam-se também com o dirigido às obras, compondo os mais variados modos de observá-las ou delas distrair-se.

Chama a atenção o fato de que, para boa parte da literatura e da percepção dos monitores, a observação direta e visual da obra seja tomada não apenas como experiência central e mais frequente, mas como a exclusiva do público nas visitas a exposições de arte. E por essa razão sempre, independentemente da maneira como visita será feita, suas análises das experiências do público com as artes plásticas estão baseadas na observação direta da obra que cada visitante efetuará. Decorre desse enfoque algo da facilidade de imprimirem o recorte da fruição estritamente estética como objeto e eixo de análise da experiência do público com as artes plásticas.

Después de que un grupo con monitor se aleja, algunos participantes pueden detenerse delante de un trabajo comentado por el monitor, observándolo ahora de más cerca, aunque con prisa. Encontramos también estudiantes dirigiendo su mirada la mayor parte del tiempo para el monitor, siendo la visión de la obra un procedimiento accesorio. Sobre todo en esos casos, las informaciones, comentarios y evaluaciones obtenidas en el contacto con el monitor, aunque puedan constituir lo fundamental del relato que el visitante hará sobre la visita y sobre lo que observó, no son de hecho resultado de una observación.⁷

En las entrevistas, los visitantes escogen como elementos que más marcaron su abordaje de las obras justamente los resaltados por los monitores, por algún otro visitante que conversa sobre ellas, o hasta sobre lo que indicaban las etiquetas y textos a respecto de las obras. Así, los visitantes resaltaron que prestaban atención a trazos de aguafuerte en gravados de Rembrandt, muchos de ellos con impresos de la exposición en las manos, donde estaba explicitado que el artista había innovado el propio concepto de gravado por justamente privilegiar e insertar la técnica de aguafuerte de un modo diferente en el proceso de trabajo gráfico.

Finalmente, es común que no sólo el monitor, sino otros acompañantes considerados cualificados – amigos más informados sobre artes plásticas o sobre la exposición, padres, adultos – dirijan miradas y atenciones de los visitantes para esta o aquella obra, para esta o aquella característica de la obra. Las conversaciones, también cuando el actor social recorre la exposición con visitantes no considerados cualificados, viabilizan comentarios diversos, e interpretaciones y evaluaciones de las obras que también concurren para que verlas sea una experiencia singular y circunstanciada. Y los acompañantes, otros visitantes y todo lo que se presenta a los ojos en el ambiente de la exposición – incluso, y mucho, la propia arquitectura que da lugar al espacio expositivo en los edificios de centros culturales y museos de arte – lejos de estimular siempre focos de atención separados entre sí, se mezclan también con el dirigido a las obras, componiendo los más variados modos de observarlas y distraerse de ellas.

Llama la atención que para buena parte de la literatura y de los monitores, la observación directa y visual de la obra sea tomada no sólo como experiencia central y más frecuente, sino como la exclusiva del público en las visitas a exposiciones de arte. Y por esa razón siempre, independientemente de la manera en que la visita se haga, sus análisis de las experiencias del público con las artes plásticas están basadas en la observación directa de la obra que cada visitante efectuaría. Procede de ese enfoque algo de la facilidad con que imprimen el recorte del placer estrictamente estético como objeto y eje de análisis de la experiencia del público con las artes plásticas.

Unidades de observação

Durante o trabalho de campo, lembramos muitas vezes os quadros a que Jean-Claude Passeron (1991) se refere, que seriam pontos de partida sociologicamente relevantes da abordagem visual do público sobre trabalhos de pintura e do próprio prazer dessa abordagem, e refletíamos mais que tudo na ênfase do autor sobre a natureza socialmente construída desses quadros. Então, também tentávamos abreviar o leque de determinantes dessa abordagem visual que o público faz das obras, procurando enumerar os elementos conformados socialmente, como o significado de cada uma das cores e o próprio recorte das cores⁸, as noções sócio-históricas agregadas a figuras humanas, às cenas e às temáticas tratadas nas obras⁹, a itens valorizados de maneira diferenciada de acordo com a classe ou grupo social do observador da obra¹⁰, dentre outros.

Buscando compreender a constituição e/ou atualização daqueles quadros ali, nas exposições, no momento mesmo de o visitante dirigir seu olhar para a obra, recoríamos à qualificação da visualidade agora também por meio da própria cenografia e suas luzes, e seus focos tão variáveis. E nos deparávamos com as preocupações voltadas para interações sociais que os trabalhos de E. Goffman e a leitura de etnografias sugeriam, com um grupo de crianças que reconhecia um inspetor de sua escola em fotografia de xamã yanomami exposta como objeto de arte em uma exposição; com uma mulher que levantava sua filha, ainda pequena, colocava-a no colo e contava uma história apontando numa gravura a figura de uma anciã que identificava com a empregada de uma tia¹¹; com um grupo de jovens que se entreolharam entre a galhofa e o constrangimento quando uma monitora muito naturalmente relacionou um rio pintado em um dos trabalhos expostos, feitos por ticunas, com um mito que incluía a menstruação.

Diante dessas constatações, nos perguntávamos, finalmente, se essas situações não estavam remetidas mais a experiências outras dos visitantes, do que a formas de lançar a visão e selecionar itens e valorizar itens e associá-los a outros itens e valores e quadros construídos em experiências visuais, ou artísticas, ou estéticas, prévias. Talvez pesassem mais, de fato, outras modalidades de experiências, sobretudo as compartilhadas entre os visitantes, inclusive – e especialmente - ali, ali mesmo, e naquele momento exato em que estavam diante de uma obra frente à qual podiam ou não se deter, demorar-se observando, que podiam querer e não poder ver direito ou tanto quanto gostariam, que talvez estivesse sendo suporte para sombras de dedos de um amigo, que seriam então afastados □ ou não, as sombras receberiam novas sombras que outros amigos fariam com as mãos enquanto se aproximavam deles.

Unidades de observación

Durante el trabajo de campo recordábamos muchas veces de los *cuadros* a que Jean-Claude Passeron (1991) se refiere, que serían puntos de partida sociológicamente relevantes del abordaje visual del público sobre trabajos de pintura y del propio placer de ese abordaje, y reparábamos más que nada en el énfasis del autor sobre la naturaleza socialmente construida de esos *cuadros*. Entonces, también intentábamos abreviar el abanico de determinantes de ese abordaje visual que el público hace de las obras, procurando enumerar los elementos conformados socialmente, como el significado de cada uno de los colores y el propio recorte de los colores⁸, las nociones socio-históricas agregadas a figuras humanas, a las cenas y a las temáticas tratadas en las obras⁹, a ítems valorizados de manera diferenciada de acuerdo con la clase o grupo social del observador de la obra¹⁰, de entre otros.

Buscando comprender la constitución y/o actualización de aquellos *cuadros* ahí, en las exposiciones, en el momento exacto de que el visitante dirige su mirada para la obra, recorríamos a la cualificación de la visualidad ahora también por medio de la propia escenografía y sus luces, y sus focos tan variables. Y nos deparábamos con las preocupaciones centradas en interacciones sociales que los trabajos de E. Goffman y la literatura de etnografías sugerían, con un grupo de niños que reconocía un inspector de su colegio en una fotografía de un chamán Yanomami expuesta como objeto de arte en una exposición; con una mujer que levantaba a su hija, aún pequeña, la colocaba en el regazo y contaba una historia apuntando en un gravado la figura de una anciana que identificaba con la empleada del hogar de una tía¹¹; con un grupo de jóvenes que se miraban unos a otros entre la risa y el constreñimiento cuando una monitorea muy naturalmente relacionó un río pintado en uno de los trabajos expuestos, hechos por indios ticuna, con un mito que incluía la menstruación.

Delante de esas constataciones, nos preguntábamos, finalmente, si esas situaciones no estaban remitidas más a otras experiencias de los visitantes, de lo que a formas de lanzar la visión y seleccionar ítems y valorizar ítems y asociarlos a otros ítems y valores y cuadros construidos en experiencias visuales, o artísticas, o estéticas, previas. Tal vez pesasen más, de hecho, otras modalidades de experiencias, sobre todo las compartidas entre los visitantes, incluso – y especialmente – ahí, ahí mismo, y en aquel momento exacto en que estaban delante de una obra frente a la cual podían o no detenerse, tomar un tiempo para observar, que podían querer y no poder ver bien o tanto como les gustaría, que tal vez estuviese siendo un soporte para sombras de dedos de un amigo, que serían entonces alejados – o no, las sombras recibirían nuevas sombras que otros amigos harían con las manos mientras se aproximaban a ellos.

Há mesmo questões em relação ao que aqui chamamos de obra: se o conjunto de objetos ou imagens ou elementos de alguma maneira relacionados ou passíveis de serem relacionados numa exposição, ou se cada objeto ou elemento nele mesmo. As etiquetas, placas e textos afixados nas paredes, por vezes leituras em jornais anteriores à visita, os folders, a orientação dada pelos monitores, os comentários de outros visitantes e de acompanhantes constituem em muitos casos indicação, auxílio ou referência não necessariamente consciente para o visitante efetuar um recorte da obra.

Por meio de entrevistas, da participação em grupos monitorados, das conversas que presenciamos, constatamos que há um conjunto de termos compartilhados por boa parte dos que trabalham com e nas exposições, conjunto que pode ser manipulado também, de um modo ou de outro, por alguns visitantes. De fato, é significativa a intersecção entre formas de denominar as obras expostas nos discursos, por exemplo, de monitores, artistas, pesquisadores em arte, estudantes de arte, de produção cultural, de museologia, cenógrafos, curadores, historiadores da arte, e ainda dos indivíduos que costumam ir a exposições com certa frequência ou fazer leituras também com certa frequência sobre artes plásticas e sobre a programação das exposições antes de visitá-las. Também, depoimentos dos visitantes indicam que, o que para boa parte deles costuma ser denominado como, por exemplo, tipos de arte, tipos de peça, modalidade artística, arte, trabalhos artísticos, trabalho em arte, maneira de trabalhar, forma de expressar, junto àqueles profissionais e a parcela dos visitantes, assume denominações como formas artísticas, linguagens, linguagens artísticas, especificadas em categorias como videoinstalação, escultura, filme, pintura, pintura popular, escultura-moda, instalação sonora com música tecno, desenho, desenho e música, fotografia. Embora a grande maioria dos visitantes adultos entrevistados tenha demonstrado ou afirmado ter “ouvido falar” ou “saber” o que seria, por exemplo, uma instalação, as categorias mais frequentemente utilizadas para especificarem os objetos de arte foram unidades relativas a suportes ou demarcadores físicos de peças – parede, sala, salão, corredor, vitrine, canto – ou ambiente – lugar; e modalidades de amplo emprego e tradicionalmente utilizadas como pintura, escultura, filmes, desenho, gravura, colagem, música, ou ainda equivalentes como cartazes, fantasias, roupas.

Não nos parece que existam resistências significativas de visitantes de exposições em relação às – para muitos deles - novas formas de apresentação de obras como artísticas. Há depoimentos, normalmente daqueles que têm acesso a teorizações em relação à arte, que

Existen realmente cuestiones en relación a lo que aquí llamamos de obra, si el conjunto de objetos o imágenes o elementos de alguna forma relacionados o propensos a ser relacionados en una exposición, o si cada objeto o elemento en sí mismo. Las etiquetas, placas y textos fijados en las paredes, a veces lecturas en periódicos anteriores a la visita, los trípticos, la orientación dada por los monitores, los comentarios de otros visitantes y de acompañantes, constituyen en muchos casos la indicación, auxilio o referencia no necesariamente consciente para que el visitante efectúe un recorte de la *obra*.

Por medio de entrevistas, de la participación en grupos con monitores, de las conversaciones que presenciamos, constatamos que hay un conjunto de términos compartidos por buena parte de los que trabajan con y en las exposiciones, conjunto que puede ser manipulado también, de un modo o de otro, por algunos visitantes. De hecho, es significativa la intersección entre las formas de denominar las obras expuestas en los discursos de, por ejemplo, monitores, artistas, investigadores en arte, estudiantes del arte, de producción cultural, de museología, escenógrafos, curadores, historiadores del arte, y también con cierta frecuencia sobre artes plásticas y sobre la programación de las exposiciones antes de visitarlas. También, declaraciones de los visitantes indican que, lo que para buena parte de ellos acostumbra a ser denominado como, por ejemplo, *tipos de arte, tipos de obra, modalidad artística, arte, trabajos artísticos, trabajo en arte, manera de trabajar, forma de expresar*, junto a aquellos profesionales y la parcela de los visitantes, asume denominaciones como *formas artísticas, lenguajes, lenguajes artísticas*, especificadas en categorías como *video-instalación, escultura, película, pintura, pintura popular, escultura-moda, instalación sonora con música tecno, diseño, diseño y música, fotografía*. A pesar de que la gran mayoría de los visitantes adultos entrevistados haya demostrado o afirmado haber “oído hablar” o “saber” lo que sería, por ejemplo, una *instalación*, las categorías más frecuentemente utilizadas para especificar los objetos de arte fueron unidades relativas a soportes o demarcadores físicos de obras – *pared, sala, salón, corredor, vitrina, esquina* – o ambiente – *lugar*; y modalidades de amplio empleo y tradicionalmente utilizadas como *pintura, escultura, películas, diseño, gravado, collage, música*, o hasta equivalentes como *carteles, fantasías, ropas*.

No nos parece que existan resistencias significativas de visitantes de exposiciones en relación a las – para muchos de ellos – nuevas formas de presentación de obras artísticas. Existen declaraciones, normalmente de aquellos que tienen acceso a teorías en relación al arte, que

eventualmente marcam seu incômodo frente à quantidade de “linguagens” que encontram numa mesma exposição, que os deixariam confusos. Não estamos tratando da diversidade de suportes ou “linguagens” em uma mesma exposição ou obra, mas da diversidade de recortes de obra e de unidades significativas de composição de exposições, e da dificuldade que visitantes eventualmente encontram para compreendê-las. Em alguns casos, “decifrar” / construir, por exemplo, o significado de um ambiente que não tem ainda seu recorte claro ou uma “chave” por meio da qual o visitante possa iniciar sua interpretação, pode consistir em desafio ou mesmo espécie de jogo empreendido por ele ou entre visitantes, embora noutro caso possa mesmo ser item que determina uma avaliação negativa e a própria exclusão daquela obra da categoria arte.¹² Se adotamos as avaliações do público e dela partimos para analisar esses estranhamentos, há também algo de “original”, de novidade em tecnologias e “enigmas”, como uma visitante qualificou a excessiva quantidade e mistura de efeitos, cores, formas, sons e referentes que percebia nas obras apresentadas em uma exposição.

Tudo indica que a plasticidade da arte possa situar-se também na capacidade de boa parte dos frequentadores de exposições computar como arte aquilo que em um primeiro contato lhes parecia inusitado, e que para alguns outros permanece sendo um “desrespeito”, ou um “equivoco”, levando-os àquela avaliação sobre determinada obra ser ou não classificada como arte. O que parece estar em jogo para os visitantes, mais que experiências estéticas baseadas no olhar, é a fruição do próprio ambiente vinculado à exposição de arte, quando muitos dos sentidos e formas de comportamento estão especialmente entrecruzados e aguçados, e incluem, mas nem sempre os enfatizando, procedimentos que normalmente reconhecemos como estritamente vinculados ao olhar. Trata-se, assim, boa parte das vezes, de situações de liminaridade¹³, nas quais uma atenção especial é de fato acesa, mas que não está dirigida necessariamente, ou prioritariamente, para as obras de arte enquanto objetos a serem contemplados detidamente e exclusivamente com os olhos. E de resto, essas obras não são sempre apresentadas ou apreendidas como tais, mas como elementos de unidades maiores, que os visitantes podem ou não recortar do modo como artistas e outros profissionais vinculados à exposição pretendiam fossem recortadas.

eventualmente marcan su incómodo frente a la cantidad de “lenguajes” que encuentran en una misma exposición, que los dejaría confusos. No estamos tratando de la diversidad de soportes o “lenguajes” en una misma exposición u obra, sino de la diversidad de recortes de obra y de unidades significativas de composición de exposiciones, y de la dificultad que los visitantes eventualmente encuentran para comprenderlas. En algunos casos, “descifrar” / construir, por ejemplo, el significado de un ambiente que no tiene todavía su recorte claro o una “llave” por medio de la cual el visitante pueda iniciar su interpretación, puede consistir en un desafío o una especie de juego emprendido por él o entre visitantes, aunque en otro caso pueda ser un ítem que determina una evaluación negativa y la propia exclusión de aquella obra de la categoría arte.¹² Se adoptamos las evaluaciones del público y de ella partimos para analizar esos extrañamientos, hay también algo de “original”, de novedad en tecnologías y “enigmas”, como una visitante calificó la excesiva cantidad y mezcla de efectos, colores, formas, sonidos y referentes que percibía en las otras obras presentadas en una exposición.

Todo indica que la plasticidad del arte pueda estar situada también en la capacidad de que buena parte de los frequentadores de exposiciones computen como arte aquello que en un primer contacto les parecía inusitado, y que para otros permanece siendo “irrespetuoso”, o “equivoco”, llevándolos a aquella evaluación sobre si determinada obra podría o no ser clasificada como arte. Lo que parece estar en juego para los visitantes, mas que experiencias estéticas basadas en la mirada, es el disfrute del propio ambiente vinculado a la exposición de arte, cuando muchos de los sentidos y formas de comportamiento están especialmente entrecruzados y aguzados, y que incluyen, pero no siempre enfatizándolos, procedimientos que normalmente reconocemos como estrictamente vinculados a la mirada. Se trata, así, buena parte de las veces, de situaciones de liminalidad¹³, en las cuales una atención especial es de hecho encendida, pero que no está dirigida necesariamente, o prioritariamente, para las obras de arte mientras los objetos a ser contemplados detenidamente y exclusivamente con los ojos. Además, esas obras no son siempre presentadas o aprehendidas como tales, sino como elementos de unidades mayores, que los visitantes pueden o no recortar del modo como artistas y otros profesionales vinculados a la exposición pretendían que fuesen recortadas.

Afinal

A manobra de um visitante dirigir-se visualmente e eventualmente deter-se em uma obra, por todas as razões assinaladas, não carrega traços invariáveis importantes. Nenhuma fixidez desse procedimento pode derivar um conjunto de elementos constantes para a abordagem das experiências dos visitantes, e, assim, estabelecer alguma previsibilidade em relação a elas. Ao contrário, ainda quando se tratando da mesma obra, essa operação sempre consiste em um item, inserido em um panorama de itens bastante fugazes, dentro da composição de uma presença dos visitantes que, na maioria dos casos, estão atentos e dispostos a aprender e a se divertir. Assim, essas experiências são muito mais frutos de contextos que envolvem relações sociais pré-estabelecidas entre os visitantes e interações circunstanciais configuradas no momento da visita, que de determinantes sócio-econômicos, que, como diversos estudos já há muito demonstraram¹⁴, demarcam as possibilidades de comportamentos e disposições de abordar as obras expostas serem atualizados.

Tomada a presença do público em exposições de arte como foco, e estabelecendo ênfase nesse recorte já na coleta de dados, podemos afirmar – ou reafirmar - que uma característica fundamental das artes plásticas, quando a consideramos como fenômeno de fato coletivo, é sua natureza especialmente circunstancial. E tratar o público da arte a partir dessa constatação – calcada no seu comportamento, no que experimenta e faz na situação de observação de obras de arte – talvez colabore para que novas concepções a seu respeito possam ser aventadas.

Referências

- BOURDIEU, P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- _____ (1989) "A institucionalização da anomia." In *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, P. e DARBEL, A. (1969) *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DABUL, L. (2008 a) "Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela." *Arte & Ensaios*. Nº 16.
- _____ (2008 b) "Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público." *Horizontes Antropológicos*. Nº 29/14.
- ESQUENAZI, J-P (2006) *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora.
- KOPTCKE, L. S.; CAZELLI, S.; LIMA, J. M. de. (2006) "Observatório de Museus e Centros Culturais. Pesquisa Piloto Perfil-Opinião 2005." *I Boletim*, ano 01, agosto.

En fin

La maniobra de que un visitante se dirija visualmente y en cierto momento detenerse en una obra, por todas las razones señaladas, no carga trazos invariables importantes. Ninguna repetición de ese procedimiento puede derivar en un conjunto de elementos constantes para el abordaje de las experiencias de los visitantes, y, así, establecer alguna previsibilidad en relación a ellas. Al contrario, aun cuando se trata de la misma obra, esa operación siempre consiste en un ítem, insertado en un panorama de ítems bastante fugaces, dentro de la composición de una presencia de los visitantes que, en la mayoría de los casos, están atentos y dispuestos a *aprender* y a *divertirse*. Así, esas experiencias son mucho más frutos de contextos que envuelven relaciones sociales preestablecidas entre los visitantes e interacciones circunstanciales configuradas en el momento de la visita, que de determinantes socioeconómicos, que, como diversos estudios ya hace mucho demostraron¹⁴, demarcan las posibilidades de que comportamientos y disposiciones de abordar las obras expuestas sean actualizados.

Tomada la presencia del público en exposiciones de arte como foco, y estableciendo énfasis en ese recorte ya en colecta de datos, podemos afirmar – o reafirmar – que una característica fundamental de las artes plásticas, cuando la consideramos como fenómeno de hecho colectivo, es su naturaleza especialmente circunstancial. Y tratar al público del arte a partir de esa constatación – calcada en su comportamiento, en lo que experimenta y hace en la situación de observación de obras de arte – tal vez colabore para que nuevas concepciones a su respecto puedan ser sugeridas.

*Tradução: Carlos del Río González e Helena Almeida
Revisão técnica: Lígia Dabul*

Referências

- BOURDIEU, P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- _____ (1989) "A institucionalização da anomia." In *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, P. e DARBEL, A. (1969) *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DABUL, L. (2008 a) "Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela." *Arte & Ensaios*. Nº 16.
- _____ (2008 b) "Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público." *Horizontes Antropológicos*. Nº 29/14.
- ESQUENAZI, J-P (2006) *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora.
- KOPTCKE, L. S.; CAZELLI, S.; LIMA, J. M. de. (2006) "Observatório de Museus e Centros Culturais. Pesquisa Piloto Perfil-Opinião 2005." *I Boletim*, ano 01, agosto.

PASSERON, J-C. (1991) "Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura." Tempo Social. Volume 3, números 1-2.

_____ (1994) O raciocínio sociológico: o espaço não-popperiano do raciocínio natural. Petrópolis: Vozes.

TURNER, V. (1966) "Colour classification in Ndembu ritual". In Michael Banton (ed.) Anthropological Approaches to the Study of religion. London: Tavistock.

_____ (1974) O processo ritual. Petrópolis: Vozes.

Notas

1 Parte dos dados aqui apresentados são de pesquisa apoiada pela Faperj sobre o público em exposições de arte no Rio de Janeiro. Rodrigo Sousa Barreto, Akilla Lonardelli e Regina Pacheco Soares, alunos da graduação do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense, participaram de momentos dessa pesquisa.

2 Ver em J-P Esquenazi (2006) análise desses limites.

3 Não fazemos neste artigo distinções entre *trabalho*, *obra*, *objetos expostos*, categorias que operam de diferentes modos nos discursos dos atores sociais envolvidos com exposições, e preferimos estes termos aos menos genéricos, como, por exemplo, *quadro*, *pintura*, *gravura*, *escultura*, *instalação*.

4 Ver em Koptcke et alii (2006) que mais de 80% das pessoas visitam exposições acompanhadas.

5 Em Dabul (2008b) apresentamos algumas dessas práticas e em Dabul (2008a) descrevo conversas em exposições.

6 Nesse artigo vamos utilizar indistintamente termos que, para a maioria dos visitantes, são intercambiáveis, como *monitores*, *arte-educadores*, *guias*, *mediadores*.

7 Presenciamos, mais de uma vez, crianças acompanharem a fala de monitores colocando-se de costas para a obra a respeito da qual ele estava falando.

8 Animados em boa medida por proposições de V. Turner (1966).

9 E há diversos estudos que apresentam essas noções, como o de P. Bourdieu (1989) sobre a pintura acadêmica praticada no século XIX na França.

10 Especialmente as propostas por P. Bourdieu (1979).

11 Trata-se da gravura *Busto da mãe de Rembrandt*, incluída na exposição *Rembrandt e a arte da gravura* (Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, 2003).

12 Ver, a esse respeito, Dabul (2008a).

13 A experiência liminal, central na teoria de ritual de V. Turner e na qual a estética se incluiria, tem correspondência, em primeiro lugar, com a experiência de um espaço e um tempo diferenciados do dia-a-dia.

14 Ver especialmente Bourdieu e Darbel (1969)

.PASSERON, J-C. (1991) "Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura". *Tempo Social*. Volume 3, números 1-2.

_____ (1994) *O raciocínio sociológico: o espaço não-popperiano do raciocínio natural*. Petrópolis: Vozes.

TURNER, V. (1966) "Colour classification in Ndembu ritual". In Michael Banton (ed.) *Anthropological Approaches to the Study of religion*. London: Tavistock.

_____ (1974) *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes.

Notas

1 Parte de los datos aquí presentados son de estudio apoyado por la Faperj sobre el público en exposiciones de arte en Río de Janeiro. Rodrigo Sousa Barreto, Ákilla Lonardelli y Regina Pacheco Soares, alumnos de graduación del curso de Ciencias Sociales de la Universidad Federal Fluminense, participaron en momentos de este estudio.

2 Ver en J-P Esquenazi (2006) análisis de estos límites.

3 No haremos en este artículo distinciones entre trabajo, obra, objetos expuestos, categorías que operan de diferentes modos en los discursos de los actores sociales envueltos con exposiciones, y preferimos estos términos a los menos genéricos como, por ejemplo, cuadro, pintura, gravado, escultura, instalación.

4 Ver en Koptcke et alii (2006) que más de 80% de las personas visitan exposiciones acompañadas.

5 En Dabul (2008b) presentamos algunas de esas prácticas, y en Dabul (2008a) describimos conversaciones en exposiciones.

6 En este artículo vamos a utilizar indistintivamente términos que, para la mayoría de los visitantes, son intercambiables, como monitores, arte-educadores, guías, mediadores.

7 Presenciamos, más de una vez, que los niños acompañan el discurso de los monitores colocándose de espaldas a la obra a respecto de la cual él está hablando.

8 Animados en buena medida por proposiciones de V. Turner (1966)

9 Y hay diversos estudios que presentan esas nociones, como el de P. Bourdieu (1989) sobre la pintura académica practicada en el siglo XIX en Francia.

10 Especialmente las propuestas por P. Bourdieu (1979).

11 Se trata del gravado Busto de la madre de Rembrandt, incluida en la exposición Rembrandt e *a arte da gravura* (Centro Cultural Bando de Brasil Río de Janeiro, 2003)

12 Ver, respecto a eso, Dabul (2008a).

13 La experiencia liminal, central en la teoría de ritual de V. Turner y en la cual la estética se incluiría, tiene correspondencia, en primer lugar, con la experiencia de un espacio y un tiempo diferenciados del día a día.

14 Ver especialmente Bourdieu y Darbel (1969)