



Não há neutralidade: montagem fílmica e exposição para escritas de histórias da arte

There is no neutrality: film montage and exhibition for writings of art histories

Ms. Igor Moraes Simões

Como citar:

SIMÕES, I.M. Não há neutralidade: montagem fílmica e exposição para escritas de histórias da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v.2, n.3, p.67-83, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1051>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1051>.

Imagem: Vista da Exposicao Territorios: Artistas afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca. Imagem cedida pelo CEDOC- Pinacoteca de São Paulo ao autor. Fotografia Isabella Matheus

Não há neutralidade: montagem fílmica e exposição para escritas de histórias da arte

There is no neutrality: film montage and exhibition for writings of art histories

Ms. Igor Moraes Simões*

Resumo

O artigo situa a montagem fílmica e sua analogia com a exposição de arte como disparador de escritas para a história da arte. Essas escritas tomam as obras de arte como fragmentos que se articulam nas exposições, assim como acontece com o processo de montagem no campo do cinema. Seus sentidos continuamente negociados são considerados disparadores para histórias da arte em constante movimentação, assumindo o seu caráter artificial, o qual é baseado em escolhas, recortes e associações que nunca são neutros e nem fixos.

Palavras-Chave

Montagem; Fragmento; Exposição; História da arte; Autoria.

Abstract

This article places the film montage and its analogy with art exhibitions as a trigger for writings of art histories. These writings take the artworks as fragments that are articulated in the exhibitions, just as happens with the process of assembly in the cinema field. Their continually negotiated senses are considered triggers for ever-moving art histories, assuming their artificial character, which is based in choices, frames and associations which are never neutral or fixed.

Keywords

Montage; Fragments; Exhibitions; Art History; Authorship.

Não há neutralidade possível ao se falar, escrever, montar ou pensar sobre – e com – exposições. As mostras são forjadas por escolhas, por seleções que nunca são individuais. Desde os cômodos dos palácios e ambientes sacros, museus, passando por salões, cubos brancos e instalações; sempre se escolhe, seleciona, recorta, organiza e se produz sentidos. Alguns apreensíveis, outros não. Sentidos que vêm da continuidade ou que nascem do choque entre as proposições ali reunidas. A exposição nunca apresenta algo fixo, mesmo que assim o pareça. A exposição é sempre feita de movimentos. Movimentos de sujeitos, de obras, orientações das mais diferentes ordens. Exposição e história da arte não são aproximações recentes. Essa proximidade possui uma historicidade que vai desde os cômodos nobres até as galerias e feiras de arte atuais.

Não há neutralidade possível quando se fala em cinema. Um filme é sempre o resultado de um conjunto de escolhas. Não apenas escolhas procedimentais, mas escolhas que também produzem sentidos a partir da seleção, do recorte, da aproximação e do afastamento de planos, unidades e sequências. Escolhas que mesmo que muitas vezes apareçam baixo a assinatura de um diretor, trazem consigo redes complexas de agentes. O cinema é por excelência a arte de associar, justapor imagens. O cinema escancara a retina do outro e o faz acreditar que aquilo que ele vê assim o é, posto que não poderia ser de outro jeito. Ao longo de sua história, deixará, por vezes, suas costuras, suas escolhas, seus cortes visíveis. Por outras, desaparecerá em narrativas das mais diversas formas. O cinema é a arte de movimentar o que outrora era fixo. O cinema é feito de movimentos. Movimentos de sujeitos, de fragmentos, de orientações das mais diferentes ordens.

História da arte é imagens e proposições previamente escolhidas e postas em associações que buscam produzir sentido. Exposição é imagem previamente selecionada e agrupada para produzir sentidos e narrativas. Cinema é o conjunto de imagens selecionadas e montadas para produzir sentidos. História da arte, exposição e montagem fílmica possuem uma inegável proximidade procedimental. Não apenas em suas características de produção de narrativas, mas por utilizarem como estratégia a aproximação ou o distanciamento de imagens previamente produzidas.

Antes de tudo, cabe informar que não pretendo tratar sobre montagem, exposição e história da arte na vã tentativa de (re)construir a história da arte. Mas quero, antes, pensar sobre a analogia entre esses lugares. A história da arte como montagem será aqui a história da arte como algo que não se fixa, mas que traz consigo a possibilidade de ser escrita e forjada no movimento: movimento de objetos e sentidos no interior de mostras. Na proposição que trago aqui, a história da arte é cinema. A exposição é filme.

No artigo que os apresento, há um motor: a escrita da história da arte a partir das exposições. Mas entenda-se: não apresento aqui uma história das exposições e, sim, uma história da arte que se inscreve a partir das diferentes maneiras em que objetos e proposições foram retirados das reservas técnicas e coleções e colocados em estado de exposição.

Escolho pensar principalmente a partir das exposições de instituições que possuem acervos ou de mostras que lançam mão dessas peças para compor suas narrativas ou sentidos diversos daqueles

que habitariam essencialmente o objeto artístico. Essa opção leva-me para um lugar em que as perguntas são da ordem do “quando” e não da ordem do “é”. Explico: penso as obras expostas. Ou seja, não as penso como algo que é de maneira determinada e, sim, como objetos que quando são organizados de uma ou de outra maneira, a partir das exposições, trazem consigo o que é exibido e o que é deixado de lado. Trazem aquilo que guardam em si, mas se colocam em um estado temporário que lhes atribui sentidos para além daqueles primeiros.

Por quê? Qual a pertinência desse tipo de abordagem? Uma inquietação. O desassossego de se deparar com histórias da arte que reiteram continuamente noções que são chamadas por Hans Belting (2006) de “tipo antigo”. Seus agrupamentos, que se pretendem definitivos e estáveis, estão baseados em alguns pontos de partida comuns: o artista e suas intenções no ato de criação; os estilos, escolas e movimentos a que pertencem; as hierarquias que as posicionam no interior da disciplina; seu posicionamento no tempo a partir do instante da sua feitura; a obra autônoma e isolada. Não desconsidero, aqui, as análises que partem, por exemplo, de coleções e acervos e que constituem parte considerável da historiografia da arte. O que proponho é, a partir da noção extraída da montagem fílmica posta em analogia com a exposição, pensar uma história da arte forjada no rearranjo, na constante movimentação.

O trabalho empreendido naquelas histórias da arte de tipo antigo deu origem a histórias que implicam buscas eucrônicas. Tentativas de desvendar as condições de aparecimento de um objeto de arte, suas relações com os feitos artísticos que lhes antecederam e que, em alguns casos, lhes sucedem. No entanto, como se ater apenas a essas possibilidades e categorias quando pensadas nos agrupamentos que surgem nas exposições?

Anotações e pistas sobre o conceito de montagem

O conceito de montagem acumula vasto referencial no campo da história da arte e da história. A seguir apresento algumas anotações que habitam minha escrita sem, necessariamente, adquirirem, nesse momento, um lugar central.

1) Entre 1927 e 1940, Walter Benjamin começa (o inacabado) projeto *Passagens* que, em linhas gerais, consistia em dar a ver as mudanças da Paris do século XIX através de fragmentos que apresentam uma dimensão literária e que, reunidos, sem a busca de uma ordem cronológica, incorporam por entre seus espaços e pelo que é dito e não dito – e pela sua estrutura –, um panorama geral da modernidade no cotidiano parisiense sem ater-se à noção de história tradicional como um *continuum* baseado na lógica do progresso constante.

2) Muito próximo desse período, Aby Warburg empreende as pesquisas que vão originar o seu *Atlas Mnemosyne*. Ao longo dos anos, Warburg reúne um conjunto de imagens que deixa perceber recorrências que fogem aos padrões estilísticos e antropomórficos da história da arte. São nessas constelações de imagens e no seu agrupamento que residem novos caminhos para contar uma história da/com a arte.

3) Ainda nas primeiras décadas do século XX, no campo do cinema, Eisenstein fala das relações e dos diferentes sentidos produzidos através da justaposição de imagens, alterando relações de tempo e lugar e apontando para organizações que fogem à narrativa linear. Tratarei mais detidamente desse tópico ao longo deste escrito.

4) Ano de 2010, Didi-Huberman realiza em Madri, uma exposição intitulada *Atlas ou como carregar o mundo nas costas?* (Museu Reina Sofia, Madri, 2010-2011). O percurso escolhido pelo crítico e historiador consiste em trabalhar a história como uma “arqueologia de sensibilidades” (Antelo, 2011), na qual se desmancham as lógicas fixas da imagem, registradas pela historiografia, pela história da arte, ou pelas intenções do artista; para deixar aberto um vão produtivo em que o quadro se torna um lugar de diferentes operações e relações e a imagem/obra passa a ocupar o posto de um dispositivo no qual tudo pode vir a começar continuamente. Abre-se espaço para um tempo anacrônico estabelecido pelo ontem e o hoje, não como lugares fixos, mas como aspectos próximos e continuamente contaminados.

Em comum com todas essas práticas apresenta-se o princípio da montagem. A montagem, aqui, não é apenas a forma de dispor imagens para compor narrativas, mas um procedimento, um disparador de pensamento, uma certa opção metodológica na qual se assume um compromisso com a instabilidade sempre posta na constituição de exposições, na constituição de histórias da arte. Sem desconsiderar, e tendo no horizonte essas anotações, pretendo me ater de forma mais específica na noção de montagem em seus sentidos construídos no campo do cinema.

Um corte: montagem filmica como pensamento para a história da arte

Vincent Amiel, em seu *Estética da montagem* (2011), afirma que embora muitas vezes se institua o século XX como o século da imagem, teríamos vivido antes o século da associação de imagens. Aqui, desde esse conturbado início de século XXI, creio que ainda estamos imersos em sentidos que nascem da associação de imagens previamente produzidas. A montagem é a dimensão da arte cinematográfica em que esse procedimento é central. Penso em Eisenstein (2002) quando diz:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento, quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem (Eisenstein, 2002: 20).

Convido quem me lê que substitua a palavra fragmento por “obra” e a palavra filme por “exposição”. Creio que nessa substituição muitas das colocações que faço ao longo desse texto se tornem mais compreensíveis.

No cerne desse pensamento se fortalece meu ponto inicial: pensar que um livro de história da arte ou a história da arte como disciplina se assemelha em muito com um processo de montagem cinematográfico, no qual alguns fragmentos previamente produzidos são escolhidos, selecionados e

agrupados para dar validade a uma narrativa ou para produzir, a partir dos conflitos e dos choques, um sentido inteiramente novo.

Residem na definição de montagem, segundo Jacques Aumont (2013), uma definição mais restrita e outra mais ampliada do termo. A primeira tende a enquadrar a montagem como uma operação de junção de unidades de longa ou curta duração (planos) com um fim diegético. A segunda: “na maioria das vezes oposta a uma outra grande função, às vezes considerada como exclusiva da primeira, que seria uma *montagem expressiva* – isto é uma montagem que não é um meio mas um fim e que visa a exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento, uma ideia” (Aumont, 2013: 65).

Se Eisenstein reúne seus fragmentos e os articula para produzir sentidos e Aby Warburg opera sua busca de sobrevivências nas pranchas do seu *Atlas*, há, guardadas as particularidades, um procedimento semelhante na montagem de exposições.

Jacques Aumont nos apresenta a montagem no contexto fílmico como a operação que consiste em manipular planos com o intuito de constituir um objeto: o filme. Assim, “a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (*Idem*: 54). Como não pensarmos nas escolhas, agrupamentos, seleções e exclusões que constituem desde a exposição até a história da arte como disciplina?

François Albera, em seu *Eisenstein e o construtivismo russo* (2002), faz uma extensa jornada, ao situar o que viria a ficar conhecido como a teoria da montagem, de Sergei Eisenstein. Já no prefácio do livro, uma afirmação de Luiz Renato Martins apresenta o que dessa teoria nos serve aqui como analogia possível para pensar o processo que se desencadeia enquanto possibilidade de escrita. Ele nos traz Eisenstein no interior da compreensão de que, no lugar da unidade orgânica, esse afirmava originalmente o “conflito como o princípio geral não apenas de toda a metodologia artística, mas de toda a experiência estética e cognitiva, descrevendo-a como choques de fragmentos independente uns dos outros” (Albera, 2002: 14). Assim, traduzindo a filosofia do diretor e encenador russo como uma filosofia da arte que:

(...) alimenta-se pois da noção de conflito e tem por eixo a montagem como operação articuladora de oposições. A própria impressão da profundidade será descrita como “superposição de suas dimensionalidades não-idênticas”, ou seja, em termos muito distintos da idéia de continuidade, que é central no sistema geométrico e linear da perspectiva renascentista (Albera, 2002: 14).

A proposição de Eisenstein não fica então circunscrita ao cinema e podemos pensá-la como um lastro filosófico para a própria história da arte. Também a disciplina de história da arte se ergue obedecendo os parâmetros da perspectiva de matriz clássica, recorrendo ou negando esse sistema de validação até, pelo menos, a metade do século XX. Não se trata apenas de trazer essa analogia ao caso das exposições. Albera aponta o Cubismo como um movimento artístico que toma duas dimensões: a da produção e do processo, no qual esse movimento só pode ser compreendido no encontro, no conjunto da sua produção, uma vez que, assim como no cinema de Eisenstein, se está estabelecendo ali uma

operação que é da ordem dos procedimentos, em que cada tela é parte de um conjunto de experimentações que não podem ser apreendidas na obra isolada; e uma outra referente à circulação e à difusão das obras do movimento, como produção moderna, nas exposições e na historiografia da arte, onde veremos obras isoladas destacadas e pensadas por si.

Da mesma maneira, o diretor russo afirmará a incoerência de assistir a *Outubro* como uma obra em si, uma vez que para ele trata-se não de uma composição mas, sim, de uma metodologia. “Doravante, o que se expõe e suscita a reflexão do espectador não é mais a obra em si, em sua unicidade e originalidade únicas, resultantes do fazer singular de um sujeito, mas sim o processo de produção que a engendrou como parte de uma série” (*Idem*: 17).

Teríamos então, nesse escrito, a noção de montagem em duas diferentes acepções: a primeira – e que constitui sua espinha dorsal – compreende a montagem como esse processo que se dá no entendimento de que a história da arte pode ser pensada como uma operação na qual diferentes elementos são reunidos com o intuito de dar validade a uma determinada narrativa e que situa as exposições como o dispositivo para tal. Uma metodologia, um procedimento de escrita e pensamento da história da arte como uma reunião de determinados elementos selecionados que, reunidos em um determinado espaço em um tempo provisório, constitui a matéria possível para forjar a disciplina. O segundo sentido do termo montagem se dá, aqui, em alusão direta à constituição de cada exposição.

Há ainda mais no projeto de Eisenstein que toca em nossas problematizações. Em 1929, durante o encerramento das filmagens de seu filme *A linha geral* e da publicação de um conjunto de textos que visava sistematizar seu método e sua leitura do cinema, Eisenstein é convidado por El Lissitzky e sua esposa Sophie Koppers para participar da exposição *Film und Foto* que aconteceria em Stuttgart entre os dias 18 de maio e 07 de julho daquele ano. A exposição procurava situar a fotografia e o cinema junto a um conjunto de teses mais inovadoras, relacionando-os com fotografias, fotomontagens e publicidade, entre outras frentes recém descobertas para os dois meios. Entre vários colaboradores, cabe destacar a participação de Hans Richter, encarregado das projeções fílmicas, assim como das conferências com os cineastas. No entanto, é a concepção de Lissitzky para a seção soviética que nos fala de maneira mais próxima: constata-se com efeito que o espaço soviético exibia quadros ampliados de filmes de Eisenstein, Pudovkin, Vertov, M. Kaufman, de forma a demonstrar o modo de junção dos quadros, sua organização em séries (sequências, montagens, repetições). Ou seja, os quadros isolados reapresentados e compõem narrativas que se atravessavam pela junção naquela exposição. Assim, na proposta que trago, é preciso pensar cada obra exposta como um plano. Um plano fílmico, que mesmo valendo em si, mesmo na sua qualidade de fragmento, ganha novos sentidos ao se inserir na narrativa expositiva.

As montagens agrupam, aproximam e distanciam e compõem seu “filme”, seja no choque entre fragmentos, seja submetendo esses fragmentos/obras a serviço de uma transparência narrativa. Fato é que a cada novo agrupamento, os sentidos dos objetos isolados são negociados a partir de sua montagem. Marcel Martin (2013) nos diz:

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar temos a montagem expressiva baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento, uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideia apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos (Martin, 2013: 148).

No primeiro caso, aquele aludido também por Aumont como uma montagem voltada para a transparência narrativa, poderíamos pensar em alguns exemplos já canônicos de recursos expográficos como aqueles que podem ser ilustrados com a Galeria das grandes batalhas do Palácio de Versailles ou àquele da Galeria Uffizi – exemplos canônicos não só de imobilidade de obras como também de narrativas ordenadas, baseadas em princípio cronológicos que são operados por classificações que levam a uma narrativa de caráter mais fechado e sistemático, em que a montagem desaparece para dar lugar àquilo que se quer narrar.

Embora não se desconsiderem as exposições que se associam a uma narrativa mais transparente em que obras e proposições artísticas se agrupem a partir de uma continuidade fatural, cronológica ou estilística, interessa-me, nesse momento, particularmente, a aproximação com a noção de montagem expressiva. Entendo que essa montagem, quando associada à exposição, permite pensar obras como planos que não necessariamente precisam dispor de uma proximidade de sentidos, uma vez que esses são construídos por seus choques, seus embates, seus conflitos, seus espaços, seus intervalos. Esse tipo de montagem nos leva a um pensamento de exposição que abre espaço para a história da arte constituída por uma sobreposição de agrupamentos possíveis. Nessa montagem, os objetos dançam e negociam suas possibilidades de compreensão e leitura histórica em seus encontros e desencontros.

Cabe ainda especial atenção ao que mais uma vez nos diz Marcel Martin ao alertar que “é evidente que não existe uma separação nítida entre os dois tipos” (Martin, 2013: 149), posto que haveria efeitos de montagem que ainda são narrativos e, no entanto, já possuem um valor expressivo. Nesse sentido, evito a pretensão (ou tentação) de estabelecer uma tipologia de exposições baseada nos princípios da montagem narrativa ou da montagem expressiva. Antes disso, o que se propõe é um pensamento de montagem fílmica para olhar para exposições – em especial de acervo – e verificar a mobilidade de sentidos possíveis com um grupo de objetos a partir de montagens específicas que ganham vez nas mostras. Ainda, retomando, quero afirmar a partir dessa mirada, uma história da arte que adota como lugar de escrita o espaço expositivo e a obra em estado de exposição, em negociação constante com o conjunto do qual faz parte.

Eisenstein nos fala da montagem como um conjunto de fragmentos articulados no interior de um discurso. Ou seja, fragmentos que mesmo que possuam sentido em si, ganham sua significação a partir da sua montagem.

Se tantas vezes se faz referência a Eisenstein, não se faz apenas por sua icônica posição na constituição do que recorrentemente lemos como história do cinema. Antes disso: o que se faz é acentuar a dimensão produtiva de sua proposta que coloca a montagem como um artifício que permite a produção de sentidos diversos. No cerne da montagem expressiva, tornam-se visíveis a escolha de um procedimento específico, a participação de agentes que produzem esse procedimento e a busca por uma leitura orientada por um determinado discurso. Essa constante aparição do autor, daquele que produz por escolhas determinadas histórias, nos é útil, pois muito embora esteja tradicionalmente associada a uma figura única, o que se difere das intenções aqui apresentadas, expõe aquilo que Georges Didi-Huberman (2013) apresenta como uma compreensão do historiador da arte como um *fictor*, um artífice, um inventor da história que ele apresenta.

Ainda que não seja esse um dos pontos que me ateno aqui, cabe citar uma outra proximidade da montagem cinematográfica com a história da arte: as mudanças na noção de montagem estiveram constantemente associadas ao olho da câmera. Um olho que em George Méliés era ainda fixo e que ao longo dos anos ganha mobilidade, produzindo, desde a escola americana até os soviéticos, diferentes usos de montagens e, conseqüentemente, de aproximação e distanciamento de planos. Ora, também as formas expográficas e as produções artísticas oriundas da herança clássica até a contemporaneidade têm uma dívida com a mudança do ponto de vista único, tanto nas proposições poéticas, no olho daquele que vê, quanto nas mudanças epistemológicas da história da arte.

Embora não negue e vá assimilar trabalhos como os de Walter Benjamin, em especial a configuração do seu *Passagens*, as formulações de Aby Warburg e as considerações mais recentes de Didi-Huberman, tento aqui me ater ao sentido da montagem no campo fílmico.

Como se constrói, por exemplo, uma noção de história da arte? Ela se dá a partir de uma única obra? Me parece que não. A história da arte tem como uma das suas características agrupar diferentes tipos de unidades (obras) que sozinhas, mesmo que apresentadas em todos os sentidos que possuem em si, não podem produzir as narrativas que atravessam a disciplina. No entanto, a partir da junção de diferentes unidades – sejam elas semelhantes entre si, em suas escolhas formais e tempos de produção, ou completamente distintas – podem produzir significados que não negam seu sentido primeiro, mas que o extrapolam. Nesse sentido, a exposição é o espaço onde essas unidades se encontram e permitem – seja por continuidade, seja por contraste – a produção de sentidos só possíveis sob aquela configuração. Uma história da arte, assim escrita desde a exposição, pode se apresentar como um conjunto de narrativas variáveis mediante seus diferentes encontros.

Objetos em estados de exposição

A noção de “objetos em estado de exposição” – conceito que venho construindo em minha tese de doutorado – não prevê lugares fixos – nem espacialmente, nem em termos de sentidos. Essa mobilidade, essas narrativas e produções de sentido em constante estado de precariedade (aqui

entendida, em sentido afirmativo, como aquilo que não se sedimenta, não se imobiliza) desencadeiam a possibilidade de uma escrita da história que seja feita em constante alteração e forjada no reconhecimento da disciplina como dissenso, articulada na coexistência de múltiplas ficções em disputa. Não se assenta, mas, no entanto, deixa rastros.

O trabalho, ou a proposição poética em seu projeto inicial, ainda na esfera da criação artística, ao ser exposto, adentra em um espaço físico e simbólico que o enreda em uma trama formada por complexidades das mais diferentes ordens, que vão desde interesses de mercado, discussões sobre a legitimidade ou não de determinados atores, a legitimação do que apresenta ou não potência para ser arte, história da arte. O trabalho que começa com o artista, parte para uma rede de autoria que vai se tornando cada vez mais complexa à medida que o inunda de diferentes sentidos e leituras possíveis. A crença de artistas, críticos e historiadores na ideia de um objeto com sentidos em si mesmo tem sido sitiada pela compreensão de que a exposição não é o espaço que revela a obra de arte mas sim aquele que a reapresenta em uma condição mutável e instável na aproximação com outros trabalhos, que podem assim ser pensados como os fragmentos de uma montagem fílmica. Fragmentos que, tendo sido previamente criados, são organizados em situações novas que os emolduram em diferentes sentidos. Dessa forma, a obra de arte estabelece na exposição um duplo jogo em que aparece encapsulada pela mostra sem que, necessariamente, desapareça enquanto criação específica. O lugar físico ocupado por cada um desses fragmentos em um dado espaço, por um determinado período, suas vizinhanças ou distanciamento de outros trabalhos, seus confrontos, o *display* ou as diferentes formas que lhe sustentam, os intervalos entre as obras, são situações que produzem contextos específicos configurando um dispositivo (Agamben, 2009) para escritas que se forjam desde essas condições particulares. O dispositivo aqui é entendido como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (*Idem*: 40) e, por essa razão, parece uma forma adequada para situar a máquina interpretativa (Poinsot, 2016) posta em ação em uma exposição.

Compreendo que essa dimensão móvel dos objetos em estado exposição dão novas articulações em relação às suas semelhanças e distinções e, dessa forma, podem constituir uma ferramenta para situarmos os objetos de acervos institucionais em histórias da arte que se constroem a partir do acúmulo dessas diferentes inserções, escapando à lógica específica da análise da história que se centra no objeto isolado ou em uma busca eucrônica dos seus sentidos.

Mesmo as categorias de cronologia, análise formal, iconológica, sociológica, estilística não são completamente apagadas, mas se submetem a construções ficcionais que partem da inserção desses trabalhos em contextos que são efêmeros, instáveis e, assim, precários, posto que não se pretendem como proposições que encerram os trabalhos, mas se abrem em uma constelação de possibilidades.

Essa movimentação de obras e proposições artísticas em diferentes exposições é nessa proposta, uma alternativa, uma escolha, entre tantas possíveis, para uma escrita da história da arte feita de perguntas e problemas; e que é obrigada cotidianamente a despir-se de suas posições policialescas para viver em um contexto de ausência de relatos definitivos e de disputas contínuas entre diferentes ficções operadas em uma lógica de dissenso (Ranciére, 2014). A história da arte, a partir dessas proposições, não se

encerra, mas se confronta com a mobilidade, a interrogação e o refazimento constante de suas ferramentas.

A montagem é a imagem procedimental assumida para empreender essas escritas feitas no escuro, por onde se forja a existência contemporânea dos indivíduos e, conseqüentemente, essa disciplina.

A complexidade de autorias

Uma história da arte assim escrita é escrita por alguém e não se pode deixar de mencionar a questão da autoria. Estaríamos afirmando com isso que o curador é o novo autor da história da arte? Antes, é o curador o autor da exposição? Por isso opero aqui com a noção de autorias múltiplas trazida por Groys (2015), em que mais uma vez o cinema oferece uma potente analogia.

Para chegar à noção de autoria múltipla, que aqui prefiro chamar de autoria compartilhada, Groys coloca a exposição como o lugar de convergência de várias tomadas de decisão, e relações de poder e criação que ensejam uma mostra. De fato, uma exposição coloca em jogo um projeto de criação que parte do artista em relação a sua obra, mas ela não se esgota aí. A exposição explode em autorias e seleções, a seleção de uma ou mais obras por parte de um artista ou instituição, a escolha dos curadores e toda a rede institucional que leva a esse nome individual ou coletivo, a escolha do espaço onde objetos e proposições são apresentados. Como afirma Groys: “Pode-se estender à vontade a lista de decisões autorais e artísticas” que envolvem uma mostra. Assim, “cada exposição é resultado de vários processos de decisão, escolha, e seleção. (...) Essa circunstância resulta em autorias múltiplas, discrepantes e heterogêneas que se combinam, se sobrepõem e se cruzam sem que seja possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana” (Groys, 2015: 123)

Deve-se considerar a impossibilidade de situar a figura curatorial como fixa. Cada curador constrói suas estratégias, seus procedimentos, ocupa uma ou várias posições em relação à exposição que cura. Suas possibilidades de poder, entendidas como possibilidades de “poder fazer ou poder não fazer” (Agamben, 2014) são presentificadas por situações específicas que escapam a tipologias de caráter classificatório dessa atividade.

Uma história da arte escrita desde a exposição como espaço de operações de montagem é tão variada e capaz de assimilar a instabilidade quanto o número de escolhas que são possíveis. Cada agente no processo de construção dessas narrativas está envolto em uma complexa malha que vai além de uma ou outra figura, mas que perpassa diferentes movimentações e situações de ação.

Em entrevista concedida a Fabio Cypriano e Mirtes Oliveira, publicada na recente edição de *Histórias das exposições: casos exemplares* (2016), o curador espanhol Pablo Lafuente – um dos responsáveis pela emergência dessa área de estudos a partir da revista *Afterall* e da série de publicações *Exhibition Histories* – toca em algumas questões metodológicas e epistemológicas da “história das exposições”. Numa das perguntas feitas pelos entrevistadores e organizadores da publicação brasileira, são trazidas as implicações de abordagens elogiosas em relação a “ícones” da curadoria e suas biografias. Lafuente (2016) afirma:

A questão mais importante não é o curador, mas seu trabalho. O importante é falar de *Magiciens [de la Terre]* e não de Jean-Hubert Martin. Poderíamos publicar uma biografia dele, mas não é o caso, porque a proposta é crítica, saindo um pouco da figura do autor. O importante é olhar o trabalho e não o que a pessoa que fez o trabalho queria fazer (...) e em relação às exposições, o trabalho é resultado de muitas pessoas. O curador não pode fazer tudo. Muito está determinado antes pela produção, pelo financeiro, pela instituição. O discurso não é só trabalho do curador. (...) Tudo isso é importante para tirar do centro a figura do curador, que é desde os anos 2000, uma figura muito problemática com um poder desmesurado em relação à responsabilidade (Lafuente, 2016: 22-23).

Se, por um lado, em minha pesquisa não estou fazendo uma busca sobre as formas de apreensão por parte dos diversos públicos acerca das narrativas expositivas, por outro, também me deparo com a necessidade de estender meus problemas e questionamentos para além das intenções de um curador, entendendo as exposições como narrativas que não se constroem associadas a uma antiga figura autoral que estaria mais próxima da figura do artista na história da arte tradicional, apreendido em seu universo de intenções.

Fade-out: implicações políticas da montagem

Compreensões como as que vêm sendo levantadas aqui se alinham em tempo como o nosso, no qual a incerteza é destronada para dar lugar à mobilidade do conhecimento e à problematização, naquele sentido que foi tratado por Foucault (2004) ao apontar a problematização como inerente ao processo de construção de conhecimento:

De fato, para que um domínio de ação, para que um comportamento entre no campo do pensamento é preciso que um certo número de fatores tenham-no tornado incerto, tenham-no feito perder sua familiaridade, ou tenham suscitando em torno dele um certo número de dificuldades. Esses elementos decorrem de processos sociais, econômicos ou políticos. (...) Podem existir e exercer sua ação por muito tempo, antes que haja uma efetiva problematização pelo pensamento. Este quando intervém, não toma a forma única que seria o resultado direto ou a expressão necessária dessas dificuldades; ele é uma resposta original ou específica frequentemente multiforme, às vezes contraditória em seus diferentes aspectos, para essas dificuldades, que são definidas por ele através de uma situação ou um contexto que valem como uma questão possível (Foucault, 2004: 232).

Meu tempo de escrita tem antes de si um muro que dividia um país e que há algumas décadas foi derrubado por mão e vontades econômicas. Meu mundo viu torres que guardavam o imaginário de solidez de impérios contemporâneos desabarem. O século da minha escrita se iniciou várias vezes. As fronteiras do meu mundo não são linhas em um mapa. Elas são móveis a partir de organizações disseminadas e impalpáveis. No tempo da minha escrita, bienais se espalham, museus verificam o sucesso de seus projetos a partir dos bilhetes vendidos, fotos são feitas de costas para as tais obras especiais, arte é legitimada em feira.

Como no meu tempo, no meu mundo, feito de mudanças que se dão entre espaços de horas, por vezes de minutos, em que blocos econômicos se desfazem, antigas formas de gestão se dissolvem a todo instante; posso tentar instaurar a regra, a certeza, a verdade, a ferramenta definitiva? Como em tempos

onde o instável associou-se ao precário; posso falar, escrever e ensinar uma história da arte feita de certezas?

Exposições recentes e antigos apagamentos da história da arte: a dimensão política de montagens possíveis

Desde a década de 1960, com o início dos questionamentos do estatuto da arte que viria a ser nomeada contemporânea, empreende-se um giro significativo na compreensão daquilo que era válido como artístico. Não me refiro apenas às desmaterializações, às diferentes estratégias de crítica institucional, mas também ao processo de legitimação daquilo que era ou não possível de ser pensado como boa arte. História, teoria e crítica da arte tiveram seus limites estremecidos diante das mais diferentes contestações. Contestações que não necessariamente nascem do campo da arte, mas que têm grande dívida com os movimentos sociais e suas disputas por identidade e visibilidade. Como não poderia deixar de ser, muitas dessas contestações foram primeiramente exposição e só posteriormente tornaram-se escrita da história da arte. Mulheres, negros, gays, povos não europeus ou norte-americanos passaram a estremecer o templo da arte e sua narrativa de forte acento eurocêntrico. Não apresento essas informações como novidade, trago-as para apontar o quanto a exposição foi um dos *fronts* privilegiados para essas batalhas. Museus passaram a revisar seus acervos, artistas foram nomeados ao serem retirados do escuro da reserva ou dos escombros dos antigos conceitos de boa arte ou maestria criadora, sendo reapresentados como peças para a compreensão de histórias da arte. Os exemplos são os mais variados e aqui pretendo me ater em casos mais recentes no Brasil e em nível internacional. Jean-Marc Poinot afirma que: “a exposição tornou-se o lugar e a moldura das transformações da nossa maneira de ver e de compreender, na mesma medida em que a exposição é um aparato interpretativo complexo que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte” (Poinot, 2016: 11).

Tomá-la então como espaço privilegiado para a escrita da história da arte é escolher um ponto de leitura no qual convergem diferentes aspectos da engrenagem da arte no tempo que chamamos de contemporâneo. Situa-la como o lugar de montagens é acima de tudo compreender a mobilidade de cada peça dessa engrenagem e, ainda compreender que ali, no interior das exposições com suas inclusões e exclusões, se fundam alguns dos discursos mais contundentes sobre o pensamento em arte. Essa compreensão não é recente e atravessa as histórias da arte.

Produções encapsuladas em movimentos artísticos como a arte minimalista, a arte povera e a arte conceitual são também a reunião de posições poéticas em um espaço expositivo que permite a compreensão de suas convergências. Isabel Right-Magni (2017) em artigo para a revista do Goethe Institut escreve:

Não existe um significado intrínseco às obras, fixados de uma vez por todas e que só precisa ser revelado. Trata-se da atribuição de um significado, quando se contam histórias da arte – e aqui devemos fazer questão do plural –, escolhendo ou excluindo fatos a partir de uma determinada perspectiva, para colocá-los em uma relação aparentemente plausível. Tais narrativas não são objetivas per se. As construções narrativas variáveis são – consciente ou inconscientemente – sempre e essencialmente movidas por interesses (...) (Right-Magni, 2017: s/p).

No referido artigo, Right-Magni, doutora em história da arte e especializada em América Latina, se detém sobre um exemplo que lança mão por ser muito caro às considerações que trago. Trata-se da exposição *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er - bis 80er Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK* (Uma história de dois mundos: arte experimental latino-americana dos anos 1940 a 1980 em diálogo com o acervo do Museu de Arte Moderna). A mostra que abriu suas portas na sede do Museu de Arte Moderna de Frankfurt (MMK) em novembro de 2017, onde permaneceu até abril de 2018, quando seguiu ano para o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA), foi construída tomando como base os acervos da instituição alemã e do museu argentino. A equipe curatorial, formada por Victoria Northorn e Javier Villa (MAMBA) e Klaus Görner (MMK), visita as coleções das duas instituições e propõe rever as estratégias de colecionismo da instituição alemã ao mesmo tempo em que expõe a insustentabilidade da pretensão de uma história única da arte moderna. Na mostra, “o sistema de relações colocado em cena desvenda paralelos, pontos de contato e intersecções inesperadas, mas também contradições e elementos incomparáveis, apesar de uma suposta semelhança” (Right-Magni, 2017: s/p).



Fig. 1. Vista da Exposição *A Tale of Two Worlds*. Fonte: Museum Fur Moderne Kunst Frankfurt Am Main (MMK).

A montagem operada na exposição reúne trabalhos que estavam separados por pertencerem a diferentes acervos, continentes, oceanos, geopolíticas e disputas de poder no campo da arte e das suas histórias [fig.1]. As mais de 500 peças da coleção do MMK são reorganizadas para pensar suas conexões e conflitos com a arte latino-americana.

A justaposição de trabalhos como *Colombia* (1967-2010), do colombiano Antonio Caro, e da litografia *Targets* (1966), do norte-americano Jasper Johns, em um dos *displays* da edição do MMK, é um exemplo em que aproximações e distanciamentos entram em conflito pelo espaço que as peças ocupam e os jogos possíveis que propõem. A aproximação cronológica é atravessada por distanciamentos contextuais, distinções procedimentais e hierarquias nas narrativas sobre a arte pop.

Tem-se, na mostra, um breve exemplo de um deslocamento de sentidos de peças pertencentes a acervos que, reunidas, abrem lugar para outras histórias da arte que tomam como local de operação a exposição. Exemplos dessas manipulações são cada vez mais recorrentes como estratégia necessária, não apenas para uma disciplina em constante necessidade de revisão, como também para a instituição museal que, como afirma Claire Bishop, em seu *Radical Museology* (2014), se vê abalada e chamada a tomar posição diante do tempo histórico, político e econômico em que está inserido. A necessidade de narrativas outras para a constelação de histórias da arte possíveis tem tido nas exposições a usina possível para a instauração de uma miríade inumerável de discursos que surgem da necessidade do alargamento das percepções quanto a arte de diferentes cantos.

Opto por tentar escapar das contradições e discussões que acompanham propostas sedimentadas e amplamente debatidas como a *Magiciens de la Terre* (1989), Jean-Hubert Martin, e escolho olhar para eventos recentes como a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, de São Paulo. O que se passa em cada uma dessas mostras? Não estamos aqui nos referindo a exposições que têm prioritariamente trabalhos especificamente produzidos para tais empreitadas. De onde vejo, o que se tem são trabalhos rerepresentados, montados de forma distinta daquelas que recorrentemente foram exibidos, dando lugar a pautas e temas que se erguem com/a partir dessas novas organizações. Ao tomarmos como exemplo a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, realizada entre dezembro de 2015 e abril de 2016, vemos peças que já constituíam o acervo daquela instituição. Peças que (muitas delas) já haviam tomado parte em outras mostras, mas que a partir daquela montagem específica são disparadoras de um pensamento sobre a presença do negro na arte brasileira desde o século XVIII até a arte contemporânea. Naquela montagem o discurso sobre essa presença é o elemento que articula as obras/fragmento em seu interior. É o conjunto daqueles trabalhos de artistas como Mestre Valentim, Arthur Timótheo da Costa, até nomes contemporâneos como Rommulo Vieira Conceição, Rosana Paulino (acompanhada de apenas mais um nome de uma artista negra, Maria Lídia Magliani), que constitui uma história entre as muitas possíveis para a visibilidade de artistas negras e negros no Brasil. Obviamente uma mostra como essa também nos fala dos fragmentos/obra que durante muito tempo ficaram no escuro da reserva técnica e que ali são selecionados e reunidos com o propósito de estabelecer um olhar sobre a coleção do museu, ao mesmo tempo em que escreve uma história da arte possível, a partir do discurso proposto. Não são os trabalhos isolados, não são os trabalhos em si, mas é a sua instauração em um espaço expositivo em conjunto pela escolha, seleção e organização, por sua montagem. Tal qual um filme que se constrói

selecionando entre suas imagens previamente captadas, aquelas que trazem uma característica específica e que faz da Pinacoteca, a sala de edição que as representa como narrativa possível.

Nesse sentido, estabelecer a montagem filmica como um lugar possível para pensar a arte e suas histórias a partir da organização dos objetos em contextos expositivos, da mesma forma que fragmentos de um filme, é olhar para a disciplina como uma sala de operações onde aquela obra/fragmento adquire sempre um sentido novo e quase inesperado quando associada a outra. É compreender o historiador da arte como um montador que articula diferentes obras em diferentes narrativas. Ainda, é posicionar a história da arte como resultado de diferentes posicionamentos nunca estáveis, nunca neutros.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó. Argos: 2009.
- _____. Sobre o que podemos não fazer. In: AGAMBEN, G. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- ANTELO, Raúl. Um atlas contra o vento. In: *Alea*. vol. XIII, n. 1, jan/jun, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2013.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BISHOP, Claire. Radical Museology: or What's "Contemporary". In: *Museums of Contemporary Art*. London: Koenig Books, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da eminência*. São Paulo: Ed. Edusp, 2012.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. In: *Museologia e Interdisciplinaridade*, vol II, n. 2, jul/dez, 2012.
- CIPRYANO, F.; OLIVEIRA, M. (orgs.). *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Ed. Educ, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.
- _____. *Diante da imagem*. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.
- _____. *Diante do tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOCAULT, Michel. Polêmica, política e problematizações. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MENEZES, Hélio. *O lado negro da arte: sobre "Territórios artistas afrodescendentes na no acervo da Pinacoteca"*. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FCultura%2FO-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-%2F39%2F35408>; acesso: jan. 2018.
- POINSOT, Jean-Marc. *A Exposição como máquina interpretativa*. In: CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.; COUTO, M.; MALTA, M. (orgs).

História da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Riobooks, 2016.

RAUNIG, G.; GENE, R. (org.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: Mayfly Books, 2009.

RIGHT-MAGNI, I. *Os museus do futuro: mais que uma nota de rodapé*. Disponível em

<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/21129224.html>; acesso: jan. 2018.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WINCKELMANN. *History of the Art of Antiquity*. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

Nota

* Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica da Arte. PPGAV/IA/UFRGS. Professor assistente de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do Ensino da Arte, UERGS. E-mail: igorartes@hotmail.com.

Artigo recebido em fevereiro de 2018. Aprovado em junho de 2018.