



A montagem de ontem ou relembrando disposições

The montage of yesterday or remembering provisions

Dra. Patricia Franca-Huchet

Como citar:

FRANCA-HUCHET, P. A montagem de ontem ou relembrando disposições. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.260-275, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/907>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.907>

Imagem: Abertura da exposição Hélio Oiticica (detalhe). *Jeu de Paume*, Paris, 1992, Menina na Galeria com *Parangolé*. Foto da autora.

A montagem de ontem ou relembrando disposições

The montage of yesterday or remembering provisions

Dra. Patricia Franca-Huchet*

Resumo

O texto que se apresenta discute a montagem de forma reflexiva, histórica e a partir de experiências com o espaço expositivo. Interessam os fatos históricos sobre a montagem que, apesar de serem um detalhe dentro da história das exposições, constituem um vasto terreno a ser analisado e revelado. O artigo lembra algumas notáveis exposições que introduziram a montagem como recurso assim como experiência da autora como espectadora e como artista.

Palavras-chave

Exposição; experiência; história.

Abstract

This paper discusses the montage in a reflective and historical perspective. It aims to analyze the experiences with the exhibition space. It also approaches the history of montages, which may play a small role in the history of exhibitions, but still constitute a vast field to be analyzed and revealed. At last, this article remembers some notable exhibitions that introduced the montage as a resource as well as some of the author's experiences as a spectator and an artist.

Keywords

Exhibition; experience; history.

Montando

A montagem expositiva é certamente um objeto de investigação e de reflexão que alia em um alto nível de intensidade o rigor, a emoção e a inteligência espacial do artista. O objeto é, portanto, conhecido no âmbito da arte. Não é necessário lembrar que sem uma boa montagem uma exposição poderá não acontecer em sua artisticidade, necessitando o artista, por isso, além de suas obras, ter a noção do espaço para o qual estas serão destinadas. Para alguns artistas – incluo-me aqui neste grupo – a montagem é parte intrínseca da obra, sendo ela o resultado que permite liberar a força do trabalho em questão. O que chamamos de arte contemporânea veio romper, ontologicamente, com os limites daquilo que costumávamos chamar de arte, e mudou não somente a maneira de conceber arte, mas de pensá-la e, sobretudo, de montá-la. São os discursos em torno das obras e a forma de mostrá-las que as fazem tomar consistência frente aos atores envolvidos: espaço expositivo, artista e público. A exposição se tornou um exercício da montagem e a montagem uma inflexão da instalação. É o que disse Christian Boltanski: “a exposição não é um conjunto de peças, é uma única obra, um caminho” (Heinich, 2014: 245).

Formas de o artista entrar em um espaço com narrativas, vínculos e isolamento, a integração de camadas, a inclusão do texto e a teatralidade são frentes da montagem. Para a maior parte dos espectadores a montagem é sempre associada a gestos tradicionais: dependurar, marcar, colocar, quebrar, iluminar, etc. Mas, se na montagem precisamos de técnica, precisamos também da ‘arte’ para pensá-la. Uma arte complexa, que o artista demonstra ou não conhecer em seus múltiplos aspectos. Espera-se que o artista, em geral, aborde a montagem precisamente como uma possibilidade de resposta a muitas questões sobre o que poderá e o que advirá da obra em seu processo final, onde irá construir espaçamentos, tornando visível até mesmo o encontro de temporalidades contraditórias que — em alguns casos — afeta cada objeto, cada acontecimento e cada espectador. Quero dizer que uma obra carrega uma complexidade de tempos constituída pelos estratos de seu destino.

No caso de uma montagem coletiva, poder-se-á o curador escutar ou não o artista, ou seja, constituir a montagem à sua guisa, ou então, penetrar nas vias propostas pela obra, o que equivale a levar o pensamento do artista em conta. Penso na questão da empatia [*Einfühlung*] – lembrando *en passant* de Aby Warburg – que consiste em compreender e experimentar o que sente o outro. Apesar de usar a empatia aqui em seu significado primeiro, ou seja, a ação de colocar-se no lugar de outra pessoa, o desejo de tentar compreender sentimentos e emoções, creio que a empatia faz parte das bases construtivas da montagem, em qualquer arte em que dela se faça uso. Warburg citava uma de suas referências intelectuais, Jacob Burckhardt, dizendo que este equilibrava o que mais convinha a um investigador: a empatia e o distanciamento. Justo. Compreender melhor o comportamento em determinadas circunstâncias e a forma como o outro toma suas decisões. Curiosa origem da palavra empatia, *empathia*, significando paixão. Meu raciocínio aqui busca a montagem que produz um laço entre o acontecimento espacial direcionado pela montagem e a percepção do espectador. É preciso que aconteça empatia, até mesmo do artista com o resultado de suas escolhas – pois também erramos nas montagens.

Interessam-me os fatos históricos sobre a montagem que, apesar, e infelizmente, de serem um detalhe dentro da história das exposições, constituem um vasto terreno a ser analisado e revelado. Todavia, eu

diria que a história das exposições deveria sempre compreender este objeto aqui tratado. Infelizmente, na maioria das análises sobre as exposições encontramos poucas coisas sobre a montagem, sendo ela considerada como um assunto de segunda grandeza, pois, geralmente, subentende-se que a montagem está ali e que não precisamos falar muito sobre ela; um pouco como se a obra ocupasse um lugar tão pleno no espaço expositivo que a montagem tornar-se-ia um componente invisível. Porém, alguém já disse que podemos olhar um sujeito através de pelo menos 12 pontos de vista. Quero dizer que a história e a experiência das montagens, aquelas percebidas como espectadora e aquelas que montamos como artista, além daquelas que não vi, mas que chegaram até mim através de imagens, fotografias, catálogos, livros e estudos correlacionados, fomentaram a esperança do conhecimento do espaço expositivo. É desejável, pois, para o artista 'se encontrar' em uma montagem assim como o é para o espectador. Lembremos que para o artista russo Ilya Kabakov, por exemplo, uma instalação bem sucedida deveria precisamente criar as condições de uma enunciação completa, por parte do artista, e de uma recepção a mais completa possível por parte do espectador.

Repetir, mais vezes. O que Proust disse e, após ele, Deleuze: a dialética que se estabelece entre a repetição e a diferença. A repetição – na montagem – parte da experiência da prática advinda de um espaço expositivo anterior a renovar-se como um eterno retorno em uma nova forma ainda insuspeitada, mas advinda da memória da montagem precedente. Um exemplo disso pode ser quando estamos olhando o céu e as formas das nuvens: logo nos distraímos e, voltando a olhar o céu, percebemos que as nuvens que há pouco ali estavam se encontram transformadas. Porém, sabemos que é a mesma morfologia, mas não encontramos a mesma forma. Encontramos uma matriz de formas que nos reenviam sempre a novas formas, mas sempre formas parecidas. Na questão da montagem, podemos pensar a mesma coisa. O exemplo das nuvens pode parecer distante da questão tratada, mas estou aqui me referindo ao pensamento serial nas montagens de alguns artistas – um exemplo, o artista e pesquisador Hélio Ferverza. Assisto ao seu trabalho há muitos anos. Em suas montagens encontramos as pontuações, a forma de mostrar papéis, desenhos, fotografias e objetos montados por ferramentas como representações de prolongamentos da mão: pregos, grampos, imãs. Há a presença enigmática do anzol, da lupa, do martelo; o signo secreto como elemento formador de seu processo.

Por vezes, esquecemos que esta forma de sinalizar o espaço aponta para uma invisibilidade, mas destinada a ser vista, escutada, sentida. A montagem é sempre uma forma aberta, mas existe um limite físico variando de obra para obra, aqui, a fisicidade plástica do objeto, já que na literatura, na música ou no teatro os limites da montagem são outros. O importante é observar que em algumas exposições deparamo-nos com montagens nas quais poder-se-ão encontrar o gesto e o ato em que foi concebida; já em outras exposições, eles não são manifestos: quero dizer que a intencionalidade da montagem não se evidencia. O estado final da exposição não deixa rastros das fases e das operações de sua construção. Ora, segundo Kabakov, numa instalação, os objetos, justapostos, podem ser vistos através de uma visão direta. Para ele, para criar um ambiente ou um *environment*, é preciso qualificar o espaço. Os objetos de uma instalação servem de partitura, partem o espaço, ritmam-no, fornecem a escala de outros objetos. Seu papel é função de seu lugar topográfico dentro do desenho, do traçado e do dispositivo conjunto. O dispositivo, programado, significa um processo de investimento ocupacional progressivo, labirinto existencial que leva o morador a tomar posse do lugar às apalpadelas... Toda instalação, nesse sentido, é *layout*, mapa e roteiro. Os objetos são situados bem lá onde os

deslocamentos e a perambulação do visitante o levarão a entrar em contato com eles. Kabakov usa de uma metáfora interessante: "Atrair o observador e retê-lo em um determinado lugar significa o sucesso e a vitória completa do conceito da instalação" (Kabakov, 1995: 89).



Fig.1. Catálogo da exposição *Locus Suspectus: La ligne/L'objet*, Éliida Tessler, Elyeser Szturm, Hélio Ferverza e Patricia Franca, Espace Latino Américain, Paris, 1992. Curadoria Artur Piza, textos Stéphane Huchet, Designer Gráfico Maria Ivone dos Santos.

Locus

Isso me faz lembrar de uma das minhas primeiras montagens que considerei essencial no meu processo como artista. Aconteceu na exposição *Locus Suspectus: la Ligne/L'objet*, realizada no antigo e saudoso Espace Latino-Américain, em Paris, no ano de 1992, com curadoria de Artur Piza [fig. 1]. A relação obra/espço foi bastante discutida entre os participantes. Percebi muito claramente que a montagem era uma questão metódica, problematizante e finalizadora. As obras necessitavam de seus espaços e precisávamos adequá-los aos trabalhos. Foram muitas discussões, e, conseqüentemente, um aprendizado. Alguns dos artistas tinham mais claramente em mente o que queriam, como viam seus

trabalhos naquele espaço, e os outros, mais indecisos, estavam sem saber como equilibrar a distância de uns trabalhos *vis-à-vis* dos outros. Por um diálogo iniciante fomos revelando nossas aspirações e como desejávamos que as obras se apresentassem. Era necessário chegar no momento em que um corte ocorresse; aqui faço uma analogia com a montagem cinematográfica, uma escolha que defina o *plano de visão*.

Algo de musical aconteceu, evidentemente algo de musical para mim, pois as pontuações no espaço de Hélio Ferverza e as minhas *Bis Repetita Placent*¹ compunham uma espécie de ritmo. A montagem gerou algo sonoro pela visualidade e, de maneira rítmica, abriu uma nova perspectiva na percepção do trabalho no espaço. Alguma coisa, ali, existiu para mim. É assim que, às vezes, podemos dizer 'para mim', pois o convite dessa 'paisagem', dessa montagem, possibilitou sob medida a evidência e a invenção rítmica, que, encontradas em um instante luminoso, fizeram o tempo se suspender e as obras encontrarem uma empatia reveladora. Assim, o ritmo dos trabalhos e o ritmo de nossos movimentos são escolhas decisivas para uma montagem; saber levar o espectador para um ponto interessante no espaço. O ritmo é uma espécie de movimento e uma maneira de sentir esse mesmo movimento. A montagem flui quando cria o seu próprio ritmo, estruturando ao mesmo tempo a obra e o espaço.

No outro lado da Galeria do Espace Latino-Américain estavam os trabalhos de Élide Tessler, uma alquimia sobre papel. Havia o cobre, a ferrugem, o *vert-de-gris* em papéis ondulados dependurados, bem como as caixas de papelão com lápis carvão inseridos de Elyeser Szturm, que desenhavam potencialmente na luz com sombras.

Após essa experiência, foram muitas instalações e muitas exposições em diversos espaços com diversos artistas e, por vezes, as individuais, com espaços exclusivos. Dessa maneira, a montagem se tornou um elemento constitutivo do método que coloca em cena o trabalho. Pois experimentamos a aliança de um rigor, da emoção, da inteligência espacial e do equilíbrio de uma obra à outra. Encontrar o ponto justo, o justo equilíbrio, ou o desequilíbrio que mostra uma certa presença. Destarte, permito dizer, como artista da montagem, que algumas delas produzem uma faísca; a centelha que faz brilhar o entendimento artístico.

Pedaços da história da montagem

Historicamente, é curioso pensar que o catálogo veio antes da exposição, e mesmo do Museu. E a história da montagem expográfica tem as mesmas bases intencionais do catálogo, como vamos ver. Segundo Roland Recht (1996: 21), a história da arte não é unicamente escrita através de textos; bem cedo a estampa vai contribuir na difusão das obras junto aos amadores e artistas. As gravuras eram apresentadas na forma visual de um catálogo, que o amador reunia em uma pasta. Um mercado de estampas profícuo se instaura a partir do século XVII em Roma e, logo, Paris assegura o monopólio. Faço aqui a economia dos *Wunderkammer*, pois poderia escrever sobre a montagem unicamente sobre este pondo de vista; eram um modelo de classificação, materializado quase sempre por um móvel, armário ou *bureau*, que dava lugar a uma reunião ou seriação, a montagens e repartição de objetos. Algo da *disposição* já acontecia nestes Gabinetes de Curiosidade, que estão de certa forma historicamente relacionados ao modo expositivo de objetos. Foi assim que o príncipe Rodolfo II (Príncipe da Casa Austríaca 1552-1612) organizou seu gabinete em Praga como um Museu bem ordenado: os

objetos naturais se encontravam alinhados no início da coleção, os artefatos no final. Roland Recht relata que os Gabinetes de Arte e Curiosidade relevavam do registro da semelhança e o catálogo, a partir de comparações. Diferente do inventário, o catálogo organizava um conjunto de dados e os sequenciava por objetos, de maneira a criar comparações.

Eis que o catálogo se anuncia como um quadro; um quadro da coleção. Vou usar, por hora, o exemplo de David Téniers, que se tornou um especialista em pinturas que representavam galerias e quadros, especialmente as do Arquiduque de Bruxelas. Percebemos que uma coleção de peso está na parede; os quadros são rerepresentados e reconfigurados em conjunto. Na imagem do quadro *O Arquiduque Léopold Guillaume em sua Galeria em Bruxelas*, 1651, observamos no solo os quadros de Ticiano e Giorgione ocupando um lugar especial [fig. 2]. Téniers pinta uma premissa da montagem; da montagem artística de obras, do desejo de colocar em evidência ou criar agrupamentos por determinados dados classificatórios, como datas, formatos, nomes, épocas e sujeitos.



Fig.2. David Téniers, *L'Arquiduque Léopold Guillaume em sua Galeria a Bruxelas*, 1651.

Quando os museus apareceram para abrigar as grandes coleções, a *accrochage* dos quadros foi crucial. Um dado curioso que reporto aqui, advindo das leituras do historiador Roland Recht, foi o relatório que Wilhelm von Humboldt endereça ao rei da Prússia. Ele propôs que os quadros do Museu de Berlim fossem instalados segundo um princípio norteado pelo prazer estético e pela educação artística e, desde a abertura do Museu, Humboldt colocou à disposição do público um catálogo, um dos primeiros, em 1830.

Dando um salto perspectivo sobre o assunto, descubro um texto de Katharina Hegewish (1998:15) no qual relata que em 1855 o pintor Courbet organizou, sob o título de *Realismo*, em um pavilhão construído especialmente para este fim, o que dizem ser a primeira exposição individual na qual um artista, independente, determinou o agenciamento do espaço e a montagem das obras. Courbet, sem dúvida, desejava ultrapassar a maneira de apresentar as obras ao público dos famosos Salões, mostrando suas pinturas de maneira mais individualizada e intencional. Os Salões de então utilizavam a montagem em uma espécie de ocupação de todas as paredes do lugar expositivo. Isso fazia o quadro ser percebido como um fragmento de um mundo circunscrito, cada quadro como uma célula, mas não a espacialidade global da exposição. Courbet já entendia que algumas de suas obras deveriam estar isoladas para uma melhor percepção, e não apresentadas em um *bric-à-brac*.

Um grande avanço expositivo foi dado pela escola russa. Em 1899 acontece a Exposição Internacional do Museu Stieglitz, inaugurada em 22 de janeiro nos locais privados do Barão Stieglitz, na Rússia. Organizada pelo jovem Serge de Diaghilev, com apenas 27 anos, mostrou audaciosamente a pintura contemporânea italiana, francesa, alemã, finlandesa e russa em proporções até então desconhecidas naquele país. Tratava-se de uma exposição gigantesca e preparada com grandes recursos. Diaghilev teria viajado meses e meses pela Europa, visitado ateliês e coleções privadas. Considerava que a tarefa a mais urgente da arte russa era ultrapassar o realismo limitado e a percepção artística como objeto pedagógico e utilitário. Para ele, os artistas deveriam enfrentar os problemas formais e espirituais da arte, chegando a se expressar enfaticamente: “nós somos uma geração sedenta de beleza. E nós a encontramos em tudo, tanto no bem como no mal” (Iskuhsstva, 1998: 39). O impacto da exposição foi incendiário, escandaloso, mas profundamente inovador para a geração de Diaghilev. Sua montagem, ainda que próxima das *accrochages* dos salões europeus, desponta com uma nova leveza e sutileza. Apresentou obras que não eram realistas, e, dentre os artistas russos, interessou-se por aqueles que expressavam tradição em suas obras. Integrando artistas que escolhiam a arte antiga, ele rompia com a concepção de uma arte progressiva, cujo realismo correspondia à mais alta forma de expressão, deixando aos ícones um lugar inferior e pouco valorizado. Nessa exposição, Diaghilev e seus apoiadores colocaram os ícones ao lado de pinturas contemporâneas para grande descontentamento e espanto. Em 1906, Diaghilev foi o primeiro a mostrar na França, em Paris, os Ícones como uma arte à parte, ressaltando-os como uma força expressiva da grande arte russa. Sergueï Makovisk, crítico de arte e editor da revista *Apollon*, testemunha: “Eu não posso formular outramente, minha vida é dividida em duas artes: antes e depois de Diaghilev. Todos os nossos pensamentos, todas nossas concepções de arte foram abaladas. Foi uma iluminação” (*Idem*: 42). Diaghilev, em seguida, escolhe o caminho da direção teatral, o que coaduna bem com a direção espacial de uma exposição; caminho no qual se encontra também as origens do *Ballet Russo* e do teatro de Constantin Stanislavski.

Vão ocorrendo, nessas décadas, mudanças nos espaços expositivos. A lendária exposição *The Armory Show*, mais tardiamente, me ocorre como exemplo de uma outra montagem transformadora; obra de um pequeno grupo de artistas americanos² desejosos de expor suas obras de forma menos limitada pela Academia e pelos locais disponíveis de então. Ambicionavam criar uma Associação e ampliar as percepções da arte americana, que consideravam sofrível. A *Association of American Painters and Sculptors* foi criada em dezembro de 1911 e uma bela história acontece até o começo da exposição, com encontros significativos e viagens pelos autores do projeto.

A exposição foi inaugurada em 17 de fevereiro de 1913, em um espaço alugado na esquina da Lexington Avenida em Nova York. O imenso hall vazio foi transformado em um labirinto de salas. A montagem foi feita com painéis, que eram escondidos com tela de juta e decorados com folhagens. Havia, segundo Milton Brow, uma cúpula de tecido iluminada. Lá estavam alguns quadros de Matisse, o *Nu Descendo a Escada* de Marcel Duchamp, Picabia, Rouault, Brancusi, Redon, Félix Vallotton, etc. O resultado foi uma grande publicidade em torno do *Armory Show* pois a exposição era o assunto dos Cafés – “o” acontecimento em Nova York – considerada como um grande evento, algo que não se podia deixar de visitar. A exposição não foi aceita pelo *establishment*. Jornalistas denominaram a arte mostrada como ‘mentalmente perturbada’. Mas o público pouco se importava e fazia filas que dobravam esquinas para conhecer a nova exposição e sua nova forma.

É possível que o *Armory Show* não tenha sido a mais importante exposição de arte que tenha acontecido nos Estados Unidos, mas é considerada a mais importante e, justamente, foi a montagem dramatizada da arte da vanguarda que influenciou o público e o mundo artístico a perceber melhor a nova forma expográfica. Segundo Brow, ela oferecia uma percepção coerente e global do desenvolvimento da arte moderna pela sua montagem mesmo. Uma nova forma de exposição surge e fica, simbolicamente, como a marca do nascimento de uma nova era da arte americana (Brown, 1998: 91).

Creio que não devo continuar a procurar a história da montagem através das exposições, apesar de serem indissociáveis. Seria um projeto muito extensivo, no entanto, poder-se-á ainda lembrar do Primeiro Salão de Outono Alemão – 20 setembro a 1 de dezembro de 1913, em Berlim, organizado por *Sturm*, que era ao mesmo tempo uma revista, uma editora, uma galeria de arte, um teatro e uma plataforma das vanguardas mundiais. Tudo isso era um empreendimento de Herwart Walden. O grupo *Blaue Reiter* brilhava na exposição, através de seus principais integrantes: Auguste Macke, Franz Marc, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin. A exposição foi instalada em um espaço alugado de 1200 m² e, como no *Armory Show*, houve divisões com painéis cobertos de tela de juta. Infelizmente, não existem fotografias da montagem da exposição. Sete anos depois, houve a exposição dos surrealistas, em 1920, com *A Primeira Missa-Dada Internacional*, em Berlim. Esta modificava também a visão espacial da arte, deixando um legado de montagens que ainda hoje utilizamos: obras sem molduras, montagens e displays em mesas, a presença performática na vernissage, cartazes e poemas sonoros, superlotação de informações, documentos e mesas de trabalho mostrando experiências. Nela Raul Hausman apresentou seus poemas sonoros e Hanna Höch suas famosas colagens.

Há o legado da incrível instalação de Johannes Baader *The big plasto-dio-dada-drama* [figs. 3 e 4].



Figs.3 e 4. Vernissage da Erste Internationale Dada-Messe. Da esquerda para a direita: Hannah Höch, Roul Haussman, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland et Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz e John Heartfilid; Johannes BAADER: Plasto-Dio-DADA-Drama, 1920. Erste Internationale Dada-Messe, Galeria Dr. Otto Burchard, Berlin.

Uma história biográfica da montagem: *Disposição*

Sinto-me neste texto como uma pescadora de pérolas, pois o intuito foi, desde o início desta narrativa, lembrar um pouco das bases epistemológicas da questão aqui estudada. Dando um salto para o século XXI, gostaria de narrar uma experiência coletiva com a montagem. Lembro aqui a exposição *Disposição*, ocorrida no ano de 2005 no Palácio das Artes, em Belo Horizonte [fig. 5]. No release da exposição, escrito pela artista e pesquisadora Fabíola Tasca, lemos:

Trata-se de uma mostra cuja pretensão é conduzir a atenção para os diversos espaços que constituem o tecido institucional da arte e para as possíveis relações entre os trabalhos e tais espaços. O desafio ou proposta norteadora foi pensar como os trabalhos reunidos dialogam com espaços como a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, o ateliê do artista, o ensino de arte. Nesse sentido, *Disposição* faz referência às operações de ordenação e classificação dos próprios trabalhos em relação a esses espaços e, com esse procedimento, procura salientar uma compreensão da arte que a focaliza como um sistema

de práticas inseparável de pressões sociais, econômicas e políticas. A escolha pelo título *Disposição* aponta para a premissa de que nossa apreensão dos objetos está intimamente conectada com o modo como tais objetos se apresentam dispostos para a observação. Assim, o recurso em sublinhar as operações de ordenação e classificação visa salientar as dimensões do engenho e do artifício presentes em todas as etapas do processo de produção, exibição e da recepção da arte.

DISPOSIÇÃO

PLANTA DAS GALERIAS: ESCALA: 1:500
GENESCO MURTA E ARLINDA CORRÊA LIMA

CRISTIANO **BICKEL**

RODRIGO **BORGES**

PATRÍCIA **FRANCA**

SEBASTIÃO **MIGUEL**

SÁVIO **REALE**

FABIÓLA **TASCA**

CRÍTICA DE ARTE

HISTÓRIA DA ARTE

MERCADO DE ARTE

ENSINO DE ARTE

ATELÊ DO ARTISTA

ABERTURA - 10 de junho às 20h
EXPOSIÇÃO - 11 a 30 de junho de 2005
ENCONTRO COM OS ARTISTAS - 28 de junho às 20h

IMPRESSO

GOVERNO DE MINAS CULTURA

Av. Afonso Pena 1.521 - CEP 30.130-001 - BH - MG
Domingo - 10h às 20:30h, Terça e Sábado - 9h às 20:30h

Fig. 5. Convite da Exposição *Disposição*, 2005, Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Arquivo da autora.

Este foi o argumento central para nós artistas que, juntos, investimos os espaços das Salas Genesco Murta e Arlinda Corrêa Lima do Palácio das Artes naquele ano. Um detalhe influente foi considerar que estas duas salas haviam sido a antiga e querida Escola Guignard, que existiu quando as mesmas eram os porões do Palácio das Artes, até o ano de 1994, quando ganhou sua sede própria. Sávio Reale, ex-aluno da Escola Guignard e artista expositor, mostrou-nos como funcionavam os espaços da Escola, como o ateliê de gravura, pintura, desenho, reserva, biblioteca. Foi ele o primeiro a definir seu trabalho orientando-se pela *história do espaço*, em sua própria montagem, destacando com fitas azuis adesivas de 10 cm o antigo espaço da escola inteira à imagem do filme *Dogville* de Lars von Trier. Tal e qual uma planta baixa desenhada com essas fitas adesivas e com os espaços assinalados por textos, era possível percorrer a camada espacial e virtual que representava, ao mesmo tempo que mostrava, a *Disposição* da antiga escola. Seguindo estas marcações no chão, com textos em plotter e fitas adesivas, definimos os outros espaços da exposição. Este trabalho deixava todo o espaço das paredes livre, uma vez que era como um desenho no chão. Uma das questões importantes que deu origem à montagem foi definir claramente os espaços institucionais como citado acima: o espaço da crítica de arte, da história da arte, do mercado de arte, do ateliê do artista, do ensino de arte como espaços para que, dentro destas categorias, pudéssemos dispor e montar nossos trabalhos, ressaltando suas subjetividades. As duas galerias³ juntas conservam um espaço considerável. Tal qual uma genealogia fiel aos espaços 'crítica de arte, história da arte, mercado de arte, ateliê do artista e ensino de arte'; ordenamos nas galerias uma instituição artística à nossa maneira, criando os seguintes espaços de acordo com as necessidades dos trabalhos: Galeria, Montagem, Documentação, Ateliê, Biblioteca e Acervo. Nestes espaços eram dispostos os trabalhos de cada um dos artistas segundo as afinidades com os mesmos. Dessa forma, no espaço Galeria encontrava-se a instalação escultórica de Cristiano Bickel, uma grande escultura manipulável, bem como os desenhos de Rodrigo Borges e as fotografias de Sebastião Miguel e as de Sávio Reale. O espaço Galeria marcava o espaço expositivo de *Disposição* com uma exposição dentro da exposição. Apesar de todos os trabalhos que na Galeria se encontravam apresentarem qualidades intrínsecas, eles não dialogavam muito entre si e cada um ocupava o seu lugar, à moda das Galerias de Arte que encontramos pelo mundo, quando disponibilizam os seus acervos para os *habitués*.

Bem ao lado da Galeria encontrava-se o espaço denominado Montagem. Desejamos um espaço exclusivo para lidar com este assunto, já que muitos de nós estávamos pensando e trabalhando a questão espacial dos trabalhos e a forma como se consolidariam na exposição. Privilegiaram-se trabalhos que explicitavam a montagem em sua forma de apresentação, representação ou *mise-en-scène*. O exemplo mais concreto foi a instalação *Fazenda* de Rodrigo Borges Coelho, além de duas fotografias minhas de montagens de exposições passadas, como as que fiz durante a montagem do *Salon de La Jeune Peinture*, do qual participei (Grand Palais, Paris, 1993). A instalação *Fazenda* recobria de fita branca adesiva dois grandes nichos do espaço Montagem, como uma persiana, deixando entrever a parede ao fundo, onde se via o desenho das fitas repetido como sombras. As minhas fotografias apresentavam o que pode ser o *démenagement* de um salão – o *Salon de la Musique* – ao mesmo tempo que os artistas do *Salon de la Jeune Peinture* chegavam para suas *accrochages* [fig. 6].



Fig.6. Montagem do *Salon de la Jeune Peinture* e desmontagem do *Salon de la Musique* Fotografia Patricia Franca-Huchet 1993.

Tenho imagens de montagens e desmontagens de exposições das quais participei. Os trabalhos embalados em caixas, tecidos ou madeira dão sempre uma sensação de suspensão para o momento mais difícil de uma exposição: sua montagem. Gosto de presenciar a transformação do espaço nessas situações organizacionais e elementais do antes da exposição. Muitas coisas podem mudar o rumo de um trabalho durante uma montagem.

Na sequência, estavam os trabalhos do espaço Documentação. Este espaço foi ocupado por Sávio Reale e novamente por mim. Com uma obra muito significativa e concebido como um *display* expositivo museográfico – que muito dizia da prática da recolta – Sávio Reale apresentou vitrines horizontais contendo um vasto material que coletou durante os invernos secos de Belo Horizonte, momento em que a Lagoa da Pampulha fica com as margens mais expostas devido ao baixo nível da água e deixando à vista material diverso, restos em camadas nas margens em torno do Museu da Pampulha, local onde Sávio Reale trabalhou muitos anos como curador. Com cacos de vidro, azulejos, pedras, porcelanas quebradas, pedaços de coisas diversas, fiação, plástico o trabalho lembrava um museu de arqueologia. Não havia ficção ali, pois o procedimento foi o de coletar durante alguns anos este material. Todavia, a

maneira como Sávio Reale montou o seu trabalho evocava a semelhança com o trabalho de algum arqueólogo. Lembrou-me muito de nossas visitas familiares a museus de Ciências Naturais.

Continuei mostrando fotografias no espaço *Documentação*. Uma delas mostrava a artista Leila Reinert vestindo um *parangolé* na exposição Hélio Oiticica curada por Catherine David no Musée du Jeu de Paume em 1992 [fig. 7]. Estive presente na pré-vernissage, quando pudemos entrar e tocar as obras do artista; entrar nos *Núcleos*, vestir os *parangolés* e entrar os *penetráveis*. Fiz várias fotografias, mas acho esta especial, pois Leila Reinert parece dançar na tentativa nada fácil de entrar no *parangolé* mais bonito. Acho esta fotografia um documento tanto biográfico como artístico. No espaço *Documentação*, estavam também uma série de fotografias, minhas, nas quais vemos fragmentos de afrescos de Ambrogio Lorenzetti, Afresco do Palazzo Comunale de Siena (1925-1348) e de Piero de La Francesca [vários] mostrando o lugar onde as pinturas desapareceram, deixando a parede aparente e a pintura desfalcada, incompleta. Estas imagens e sua montagem sugeriam, naquele espaço da *Documentação*, uma semelhança com estudos iniciais de um restaurador especialista em afrescos italianos.



Fig.7. Abertura da exposição Hélio Oiticica. Jeu de Paume, Paris, 1992, Menina na Galeria com *Parangolé*.
Foto Patricia Franca-Huchet

No espaço Ateliê, Rodrigo Borges construiu um outro módulo do trabalho *Fazenda*, mais escultórico, e, ao lado, encontrava-se a sala da Biblioteca no qual Fabíola Tasca mostrou o livro *Palomar*, aberto na página *Silêncios de Palomar*. Fabíola já havia instalado na porta da Galeria duas placas de aço espelhado, dispostas em ambas as portas de acesso ao espaço Galeria, placas que denominou *Parlatório*. Em conventos e prisões, o parlatório é o compartimento no qual os internos conversam com visitantes; aquele espaço de encontro que se define como algo também fechado, onde sabemos que não podemos penetrar além, mas onde se pratica a troca de palavras, silêncios e emoções diversas. Este trabalho não deixava de dialogar com o livro *Palomar*, no espaço Biblioteca. Biblioteca e parlatório são lugares que promovem atitudes e gestos esperados e determinam bem um tipo de comportamento. Este duplo trabalho de Fabíola Tasca fez mesmo pensar e sugeriu sobre o espaçamento que difere. *Parlatório* foi pensado como uma quase imaterialidade, “uma visibilidade não visível – no sentido sensível” (Derrida, 1994: 378).

Lembremos o último espaço, o Acervo. Novamente Sávio Reale convidou antigos alunos da Escola Guignard e expôs trabalhos daqueles anos nos quais a Escola ali ainda se encontrava. Curioso acervo que mostrava trabalhos dos anos da Escola Guignard, que naquele espaço existiu, sendo um intenso lugar da arte Belo Horizontina das décadas de 1970 e 1980.

Finalmente, a exposição terminava diante de uma porta que continha apenas o título Reserva Técnica, um espaço imaginário. Lembro-me de nossos encontros e de como pensávamos em portas imaginárias, conversávamos sobre políticas culturais; aquilo que nos fazia falta, a ideia de uma *reserva técnica* abrigando a história dos artistas da cidade.

Foram sete meses de trabalho, encontros semanais e muitas reflexões para além da exposição. Conversávamos também sobre as políticas culturais. Quando existe uma verdadeira política cultural, esta se torna o pivô da estratégia de ação da municipalidade e do estado, para melhor assegurar a integração e planificação de atividades e possibilidades, gerando perspectiva na qualidade de vida das pessoas. Define a identidade cultural da cidade e uma visão a longo termo. Carlos Drummond de Andrade, em texto no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1975, referindo-se a uma exposição do artista Manfredo Souzanetto, perguntou: “Em Belo Horizonte, cadê a paisagem histórica? é a pergunta que a cada manhã se fazem moradores consternados”. Ele estava falando das montanhas, que desapareciam e continuam desaparecendo longe dos nossos olhos. Mas, porque não seguir com a pergunta, como podemos vislumbrar, hoje, uma paisagem artística e suas montagens?

Referências

BOGALHEIRO, José. *Empatia e Alteridade: a figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Documenta, 2014.

BROWN, Milton. The Armory Show: un événement médiatique. New York-Chicago 1913. In: *L'art de l'exposition: une*

documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Ed. du Regard, 1998.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Sobre Manfredo Souzanetto. *Jornal do Brasil*, 10 jul. 1975.

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994.

HEGEWISCH, Katharina. Un médium à la recherche de sa forme: les expositions et leurs déterminations. In: *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Ed. du Regard, 1998.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris: Ed. Gallimard, 2014.

ISKUSSTVA, Mir. Les débuts de la modernité russe: Saint-Peterbourg 1899. In: *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Ed. du Regard. 1998.

KABAKOV, Ilya. Über die 'Totale' Installation / On the 'total' installation. Berlin: Cantz Verlag, 1995.

LOCUS SUSPECTUS: *La ligne/L'objet*. Catálogo de exposição. Élide Tessler, Elyeser Szturm, Hélio Fervenza, Patricia França. Curadoria de Arthur Piza. Texto de Stéphane Huchet. Paris : Espace Latino-Américain, 1992.

RECHT, Roland. La mise en ordre : note sur l'histoire du catalogue. In: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, été-automne 1996, n° 56-57, p. 20-35.

Notas

* Professora Titular da Escola de Belas Artes da UFMG. Pesquisadora, professora e artista na Escola de Belas Artes da UFMG. Doutorado e mestrado pela Université de Paris I-Sorbonne. Graduação pela Université de Paris VIII | Saint-Denis. Divide as suas atividades com a prática da pesquisa, ensino, publicação, exposição, curadoria e do evento [comunicações, palestras e apresentações de trabalho diversas no Brasil e em outros países]. Sua pesquisa *Os quatro fotógrafos* já foi mostrada em vários eventos: Paris FR 2009, Valência ES 2009, Madrid ES 2010, Montreal CA 2011, Florianópolis, Belo Horizonte, BR 2012, 2013, Bienal de Látin Galícia ES, e Porto Alegre 2015. Coordena o grupo de pesquisa *BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo*. Sua última publicação, o texto *Le livre de Zénon Piéters: photographie montage et fragments d'écriture*, está no livro *De L'écriture et des fragments: fragmentations et Sciences Humaines*, sob a direção de Peter Schnyder e Frédérique Toudoire-Surlapierre, Ed. Garnier, Paris, 2016.

¹ *Bis Repetita Placent* é um aforismo imaginado a partir de um verso da Arte Poética de Horácio — 365 — onde o poeta diz que determinada obra só agrada uma vez, enquanto que outras, repetidas vezes agradarão mais, ou seja, quando amamos algo, no caso uma obra, queremos retornar a vê-la, ou no caso do artista, repetir a experiência de fazê-la. *As Bis Repetitas...* eram quadros de pintura que apresentavam representações de si mesmas em diversas cores.

² Jerome Myers, Elmer Macrae, Walt Khun, Arthur B. Davies e o proprietário da Madison Gallery, Henry Ficht Taylor.

³ Palácio das Artes [Fundação Clóvis Salgado]. Salas Genesco Murta e Arlinda Correa Lima. Belo Horizonte.

Artigo recebido em outubro de 2017. Aprovado em dezembro de 2017.