

Exposições: jogos de luz e sombra

Eleger obras e dispô-las segundo um ordenamento é um ato que produz significações e narrativas que podem ou não se confirmar aos olhos do público. Como instância de legitimação da arte, como estrutura social que traça a fronteira entre arte e não arte, como local de inscrição de debates que se relacionam com o que Rancière designou “partilha do sensível” – que envolve as disputas em torno das significações e lugares sociais –, a exposição se tornou, mais recentemente, um importante objeto de estudos da disciplina histórica.

Os textos aqui reunidos problematizam algumas exposições de arte, a partir de metodologias e perspectivas teóricas próprias, como instâncias de práticas políticas e, portanto, de interesse da pesquisa historiográfica.

Dois artigos versam sobre a exposição como mecanismo de construção de uma determinada percepção do Outro. Luciene Lehmkuhl aborda a Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre-mer (Exposição Colonial Internacional e dos Países d’Além-mar), ocorrida na Paris de 1931. Nesta exposição, não é a oposição e marcação da irremediável diferença entre civilizado e selvagem que sobressai, mas o processo gradual civilizacional que o europeu pode, por intermédio da colonização, propiciar, não mais ao selvagem, mas ao indígena, aquele que se encontra em uma fase anterior de desenvolvimento. Conforme a autora, a exposição ensina ao cidadão a participação na “aventura colonial”.

Francielly Rocha Dossin, por sua vez, enfoca duas exposições, *Magiciens de la terre* (1989) e *Africa remix* (2005), cujos objetos giram em torno da África, e pondera acerca da problemática da constituição do Outro, desta vez, o Outro africano. Ambas foram realizadas em Paris, se bem que a segunda foi itinerante por outros continentes. Num período de globalização acentuada, de inserção de países periféricos no mercado mundial e dos estudos pós-coloniais e multiculturalismo, a Europa novamente se vê em contato com um Outro de que é preciso dar conta (e, talvez, prestar contas). A despeito das diferenças entre as duas estratégias expositivas, e mesmo das fricções internas a cada uma delas, fica patente, como nos alerta a autora, que a admissão da arte africana como Arte (com A maiúsculo) interroga a linearidade evolutiva (cujo ápice era a arte europeia) que a história da arte uma vez aventou. Quiçá essa história da arte, embora já não hegemônica, ainda seja a matriz inconsciente da nossa valoração artística, visto que não se fazem exposições de “arte europeia”, e esta é denominada apenas Arte, sem necessidade de um adjetivo que a qualifique.

Na exposição comemorativa de dupla efeméride – os 180 anos de nascimento de Victor Meirelles e os 60 anos da inauguração do Museu homônimo dedicado à obra do artista – a instituição propôs a seu visitante um plano de viagem para problematizar a história da arte referenciada pelos acontecimentos estéticos europeus. Tratava-se de deslocar a pretensão de

recepção de uma cultura em sua completude, bem como da constituição unívoca do Outro ou do Mesmo (a chamada arte brasileira), por meio da associação entre viagem e exposição, explorando os percalços e os desvios das narrativas dos viajantes em oposição à linearidade e teleologia de algumas narrativas expositivas.

Ana Tavares Cavalcanti tem por foco o salão parisiense de 1861, tomando por base as críticas publicadas em periódicos de época, nas quais se observa o declínio da pintura de história e a ascensão da pintura de gênero, ao gosto de uma burguesia abastada. É interessante notar que, enquanto o texto de Lehmkuhl destaca o público-cidadão, aquele ao qual se solicita a participação na empresa colonial na medida em que é “povo” e, portanto, elemento constituinte de uma nação, Cavalcanti põe em evidência um público-mercado (comprador de obra de arte). De um modo e de outro, é a exposição que confere certo caráter ao público; ou seja, a exposição produz seu público, a partir de seus objetivos e estratégias expositivas, discursos.

Já Ana Lucia Vilela examina algumas obras de arte contemporâneas que, ao mesmo tempo em que são destinadas ao espaço expositivo – sem o qual sequer existiriam como arte –, opõem-se à forma de visibilidade que a institucionalidade encarnada nesses lugares supõem. Ao recorrer a Agamben, a autora mostra exemplos de obras que produzem a potência de não: sem se ausentar da exposição, a obra de arte resiste à sua máquina legitimadora e, de alguma maneira, alimenta-se de sua energia para manter a potência.

Por último, como parte de sua pesquisa sobre patrimonialização e inserção museal do *briganti*, Vincenzo Padiglione interroga as significações tramadas em torno dele. O *briganti* era uma figura que configurava a ilegalidade surgida no corpo social da Itália pré-unitária, cuja existência persistiu entre os séculos XVIII e XIX. O fenômeno que Padiglione estuda sugere a passagem do insurreto a ser exterminado à representação pitoresca em diversos meios, tais como escultura, pintura a óleo ou aquarela, gravuras, desenhos, que penetraram fartamente, em suas variadas expressões, nos lares italianos no século XIX e chegaram aos museus.

As exposições são matéria fértil para a disciplina História. Elas tecem discursos que acabam por expor a si mesmas como mecanismos de eleição, demarcação, significação, objetivação. O resto da exposição, aquilo que não pode e não deve ser visto, é relegado à sombra. Mas, justo o contrário, houve e há exposições que produzem visibilidade daquilo que é socialmente recalcado. São precisamente os jogos entre sombra e luz, bem como sua lógica, que as histórias da arte que ora se apresentam buscam apreender.

Maria Bernardete Ramos Flores
Ana Lucia Vilela
organizadoras do dossiê