



## HISTÓRIA DA ARTE E EXPOSIÇÕES: A NARRATIVA COMO ARTICULADORA DE ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS DA ARTE

## HISTORY OF ART AND EXHIBITIONS: THE NARRATIVE AS AN ARTICULATOR OF CONTEMPORARY ART WRITINGS

Igor Moraes Simões / UFRGS

### RESUMO

O artigo busca articular a noção de narrativa, presente na história em sua dimensão produtiva e poética, à compreensão da exposição como uma forma de narrativa válida para escritas da história contemporânea da arte. Salienta-se a exposição como espaço de operações e montagens que propõe agrupamentos que extrapolam as marcações temporais recorrentemente encontradas na história da arte canônica e que, dessa forma, produzem possibilidades distintas para escritas da arte e sua história. Acentua-se a dimensão narrativista da história, tomando como ponto de partida algumas chaves do pensamento proposto pelo historiador Hayden White.

### PALAVRAS-CHAVE

Exposição; narrativa; história da arte.

### ABSTRACT

This article seeks to articulate the notion of narrative, present in history in his productive and poetic dimension, to the understanding of exhibition as a form of a valid narrative for writings of the contemporary history of art. It is emphasized the exhibition as a space of operations and montages which propose grouping that extrapolates the temporal markings currently found in the history of canonical art and that way produce distinct possibilities for writings of art and it's history. It emphasizes the narrativist dimension of history, taking as the starting point some keys of the thought proposed by the historian Hayden White.

### KEYWORDS

Exhibition; narrative; history of art.

Juntar o que está separado. Reunir por afinidades ou por distanciamentos. A exposição pode ser pensada como um espaço de junção. Podemos situá-la como um estúdio de montagem. Uma mostra de arte é sempre uma sala de operações, oficina, estúdio de edição. Fragmentos que reunidos dão unidade a uma narrativa. A exposição pode aproximar tempos outrora distintos, pode sobrepor leituras e olhares particulares sobre o geral e inaugurar novas relações para pensar a escrita da história contemporânea da arte. Nesse sentido, a exposição pode ser elevada a protagonista de uma história da arte baseada em narrativas, agrupamentos e montagens.

O que está em jogo? Compreender a exposição como espaço de montagem da história da arte. Nesse empreendimento, alguns passos são dados para tentar erguer meu estudo: a) compreender a exposição como um dispositivo como proposto por Giorgio Agambem (2009); b) a noção que venho desenvolvendo de “objetos em estado de exposição”, em que se enfatiza o objeto no espaço expositivo e em troca constante com as demais proposições que o acompanham; c) a história da arte como uma montagem em analogia com a montagem cinematográfica. No entanto, nesse texto enfatizo uma outra dimensão desse trabalho, a qual se baseia na tentativa de trazer à discussão um nó da compreensão da história da arte e da exposição como narrativa. São dois caminhos que se reúnem pela proposição que apresento, mas que possuem questões específicas.

Pretendo tocar no caráter produtivo que a compreensão da história da arte como narrativa traz consigo e as possibilidades de ferramentas quando aliada à noção da exposição. No ponto de onde observo, estamos diante de noções de histórias da arte que se desdobram em um determinado espaço a partir de displays e das proposições artísticas neles apoiados.

Museu, exposição e história da arte, na maneira como tradicionalmente aludimos, têm aparecimento em momentos não arbitrariamente próximos. Todos surgem quase que simultaneamente na Europa e banhados no impulso trazido pelo cientificismo moderno com sua vontade de indexação e verdade. Cabe salientar a criação do primeiro museu público, em 1759, que terá lugar em Londres. Apenas cinco anos após a abertura do Museu Britânico, em 1764, Johan Joachin Winckelmann (1717-1768) publica o seu *Geshichte des Kunst des Alterthums*

(história da arte entre os antigos), em Dresden. Como negar essa proximidade ao pensar a relação entre a instituição museal, a exposição e a escrita europeia para a história da arte? Todos são imbuídos do espírito emancipador voltado à ideia de conhecimento organizado e verificável, capaz de ensinar sobre esses objetos que expõem e narram.

Assim, museu e história da arte chegam aos seus rostos modernos com feições muito parecidas e missões muito semelhantes. De certa forma, ambos apresentam uma narrativa que se desdobra materialmente no espaço e constitui escrita sobre o que são esses objetos que foram retirados da grande miscelânea dos gabinetes e agora habitam séries em lugares específicos, fundando noções do que seja arte, do que seja arte válida, do que seja a história dessa arte.

Proponho que cada objeto ou proposição pode ser pensado como um fragmento tal qual um plano fílmico. Esse fragmento guarda sentidos em si, mas produz no conjunto de construção de uma narrativa, possibilidades de leitura que tocam na maneira como são montados. Essa montagem ganha lugar na exposição.

A partir da leitura de autores como Sergei Eisenstein (2002), François Albera (2011) Phillipe-Alain Michaud (2013), Aby Warburg (2013) entre outros, tenho por diversos caminhos me deparado com o estatuto da história como disciplina. Tenho constantemente acomodado e desacomodado formas de representação da história, especificamente da história da arte. Nesse sentido, a relação entre exposição e narrativa é central na pesquisa que realizo e da qual esse artigo surge como mais um movimento. Que movimento seria esse? Busco me aproximar um pouco mais do que se trata ao pensar na história da arte como narrativa e no historiador como uma espécie de montador que reúne elementos a princípio separados e busca, na relação entre essas coisas, pontos de encontro e desencontros.

No bojo dessas perguntas tento pensar a história da arte e dar apoio aos meus pensamentos com considerações como aquelas que podem ser encontradas no trabalho do historiador estadunidense Hayden White (1928-). É ele que nos diz em o “O fardo da história”, um dos artigos publicados na coletânea *Trópicos do discurso* (1994), que “a história é a disciplina mais conservadora, por excelência” (WHITE, 1994, p.40). A argumentação do autor que dá destaque à dimensão literária e

ficcional da narrativa histórica é uma das chaves no encontro que tento promover aqui.

Se a história é a mais conservadora das disciplinas o que dizer então da história da arte? Compreendo que estamos em busca de uma história da arte escrita no presente e que abandone sedimentações em nome de construções que não se pautam pela busca de verdades absolutas.

### **História e Narrativa: breves apontamentos**

Paul Veyne, em *Acreditavam os gregos em seus mitos* (1988), apresenta as diferentes operações que nos levam à história como a disciplina que irá apresentar o passado, comprovando-o a partir de suas fontes para assegurar seu poder de verdade. Para ele, é na noção de crença naquele que enuncia para as fontes que comprovam o enunciado que se sustenta a história como possibilidade científica. Esse movimento se daria exatamente no instante em que a disciplina quer ter assegurada seu lugar na academia.

O historiador abandona a herança do narrador da antiguidade mais próximo da figura de um jornalista que narrava os fatos para todos, sem esquecer do seu caráter de invenção, em nome do historiador acadêmico que fala aos seus pares e precisa continuamente comprovar a verificação de sua premissa. Porém, em qualquer uma das situações, o que temos é um sujeito situado em uma determinada posição e situação que lhe permite afirmar algo que será (a)creditado pelo outro. A crença naquele que fala ou a crença nas fontes apresentadas devem muito pouco à noção de verdade com as quais costumamos associar a história e a história da arte.

Se deixamos de lado a oposição cientificista entre verdade e ficção, o que temos na história da arte são ficções que circulam por entre o sítio prescrevendo lugares e sentidos à proposições e objetos artísticos ao longo do tempo.

O que são exposições se não formas poéticas de agrupar o que está separado e assim constituir narrativas que se baseiam em escolhas daquilo que virá a luz ou

será relegado ao escuro da reserva técnica? O que são exposições senão processos criativos e criadores onde escolhas determinam o que é visto ou não?

Cada exposição seria uma narrativa, uma forma de elaborar a história da arte que se apresenta não só para o próprio campo da arte como para os diferentes públicos<sup>1</sup> que frequentam esses espaços.

Espaços que reúnem o que está separado, retiram das reservas o que está guardado e os apresentam de uma ou outra maneira criada não por uma figura individual, mas por uma trama complexa que implode noções tão relevantes para a história da arte e para o sistema como aquela de autoria.

A partir de uma noção que se ergue ao pensarmos na analogia possível com a montagem cinematográfica, poderíamos colocar em operação o pensamento de que a apresentação de um mesmo trabalho ou proposição artística em relação com o espaço que é exposto, a relação que estabelece com outras propostas expostas conjuntamente, constituem ao mesmo tempo uma validação para a obra em si e o que se estende dela aos demais objetos expostos em uma relação contínua de troca e significação. Os significados possíveis do trabalho também entram em negociação com aqueles outros que dividem com ele as mesmas ou diferentes escolhas espaciais, formais, imagéticas, e uma série de relações variáveis de acordo com cada mostra. Assim, pensar a exposição como dispositivo para a escrita da história da arte (SIMÕES, 2016) nos possibilita escrever desde a dimensão criadora, mas expandindo-a para os agentes que estão em cada um dos locais onde determinadas mostras acontecem, as possibilidades de visibilidade de uma determinada proposição expositiva, os circuitos que atingem desde relações institucionais, geopolíticas, e incluindo-se aí o espaço expositivo e seus usos.

Entende-se, a partir das mostras como lugar de constituição de narrativas válidas para a história da arte, que se está a construir uma história que admite e demonstra no seu próprio fazer a sua dimensão criadora e, por isso, continuamente instável. Essa instabilidade se coloca em sentido afirmativo posto que abre brechas para um enfoque poético, político e produtivo da história da arte enquanto escrita. Ainda no mesmo tópico, abre-se uma brecha para pensarmos as relações entre acervo e exposição. Como sabido, nem tudo que habita o museu está exposto, assim como a

instituição museu vai além das suas coleções e exposições. No entanto, é através da exposição que o museu dá a ver e torna visível suas leituras sobre a arte e suas relações. A potência de imparcialidade, sugerida pela exposição fixa em museus tradicionais, também fala sobre aquilo que não foi mostrado. Aquilo que escapa à narrativa. Também se acende a necessidade da pergunta acerca de quem empreende essas escolhas, desde a entrada no acervo até a luz do espaço expositivo.

A história da arte não seria então “A” história desses objetos, mas o conjunto de narrativas que deles lançaram mão para se montar e, assim, produziram novos sentidos para essas coisas nesse “quando” que se ativa no estado de exposição

Boris Groys (2015) afirma que “toda a exposição conta uma história ao orientar o espectador através dela numa ordem específica. O espaço de exposição é sempre narrativo. O museu de arte tradicional contou a história da arte e de sua vitória subsequente” (GROYS, 2015, p.62).

Todas essas considerações objetivam menos traçar uma história do museu e da história da arte e mais apresentar o nó que a sobrevivência dessa genealogia ainda impõe para a história contemporânea da arte. Além disso, trata-se de acentuar como museu, exposição e história da arte constituíram, a partir de posições muito particulares, leituras sobre obras, proposições artísticas, sujeitos criadores e criados. Caberia citar o quanto algumas exposições foram indispensáveis para a entrada na pauta da arte de questões que a rondavam sem necessariamente lhe serem pertencentes. Os movimentos sociais das décadas de 60 e 70 criaram uma demanda que primeiramente parece ter sido exposição ou questionamento da ausência de e que aos poucos foram sendo pensados como pautas possíveis para a história da arte.

No caso brasileiro, exposições que ensejam novas narrativas para a história da arte não são uma novidade. A exposição “Como vai você, geração 80?”, realizada em 1984, na Escola do Parque Lage, no Rio de Janeiro, trouxe para o centro da escrita da história da arte brasileira uma série de trabalhos e artistas que, se possuem visibilidades individuais, são a partir de escolhas curatoriais apresentadas como

algo semelhante a um movimento ou sentimento coletivo da arte brasileira em termos de um retorno a pintura.

### **A narrativa e a exposição para a história da arte a partir de Hayden White**

O trabalho de White traz para o campo da história proposições epistemológicas que irão a princípio produzir uma estranheza ao próprio campo. Essa resistência prosseguiu nos anos seguintes a publicação de uma de suas principais obras “Meta-história: a imaginação histórica do século XIX”, publicado originalmente em 1973. O motivo? A aproximação proposta pelo historiador entre a escrita da história e sua dimensão narrativista e poética alarmou a todos aqueles que ainda operavam com a história como uma disciplina baseada na verificação de fontes que assegurariam a verdade que desencadeou os fatos. Embora a tradição acadêmica brasileira tenha por muito tempo silenciado essa abordagem, conforme podemos averiguar no trabalho de Jurandir Malerba<sup>2</sup> (2016), tanto no Brasil como em outras partes do mundo, tem crescido o interesse por formas outras de se pensar o ofício do historiador, seus fazeres e suas referências. Ainda com Malerba, podemos afirmar que a mudança da percepção da questão narrativa naquilo que chamaríamos de filosofia da história foi, em parte, resultado de esforços de vários autores, como do nosso conhecido Arthur Danto.

Jorn Russen (2016), ao tratar do trabalho do autor de meta-história e seu projeto da história narrativista, nos diz que:

Hayden White, com elaborada sagacidade, empenhou-se em convencer os historiadores desse fato quando tratou “o trabalho histórico tal como ele mais manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso em prosa narrativa”. Mas desde que ele explicou esse discurso como “geralmente poético e especificamente linguístico em sua natureza”, ele acabou chocando a maioria dos historiadores. Estes se sentiram entregues a ambígua e desconfortável proximidade com a poesia e usurpados de sua dignidade arduamente conquistada enquanto estudiosos de uma disciplina altamente racionalizada e metodologicamente conhecida” (RUSSEN, 2016, p. 45).

Para Russen, a narração é um processo de *poiesis*, de fazer ou produzir uma estrutura de experiência temporal, tecida de acordo com a necessidade de orientar-

se no curso do tempo. Em uma analogia extremamente potente, o autor nos faz lembrar de Sherazade e das suas 1001 noites de narração e, assim, do ato de narrar como o ato de vencer a morte. Não se trata de opor fato e ficção para com o primeiro estabelecer e distinguir aquilo que seria a história, e sim de reconhecer o caráter de criação presente na escrita da história. Entenda-se que não estou me referindo ao uso indiscriminado do termo “narrativa” que já há muito está na língua da história da arte, mas compreendo o que significa adotá-lo como um lugar de pensamento.

A história como portadora de verdades e explicações definitivas já surgiu e desapareceu em diversos momentos da experiência ocidental e, em especial, europeia. Pode-se, por exemplo, apontar como após a primeira guerra mundial se agudiza no continente europeu uma onda anti-historicista. Diante da perda, da morte, das ruínas e de um mundo que se despedia de todas as referências anteriores para explicá-lo; a história não podia oferecer nada além de um pesado fardo. Para as baixas espirituais mais desesperadas da guerra onde nem o passado, nem o futuro “poderiam fornecer orientação para ações especificamente humanas, no presente” (WHITE, 1994, p.49). A atitude anti-historicista estava na esteira daquilo que mais tarde a própria história nomearia como modernidade e encontraremos a história da arte narrando um modernismo europeu, a partir da dinâmica de negação do passado encenada pela noção de vanguarda.

Para White, a prática da história entra, a partir da modernidade, em um descompasso com as novas noções de arte e ciência que ali se forjam. Assim, chegamos ao século XX com uma noção de história amarrada a concepções passadas e que argumenta sobre o seu tempo baseada em ferramentas já obsoletas. Diz-nos ainda que:

Muitos historiadores continuam a tratar os seus “fatos” como se fossem “dados” e se recusam a reconhecer, diferentemente da maioria dos cientistas, que os fatos, mais do que descobertos, são elaborados pelos tipos de pergunta que o pesquisador faz acerca dos fenômenos que tem diante de si. É a mesma noção de objetividade que vincula os historiadores a um uso não crítico da estrutura cronológica de suas narrativas (WHITE, 1994, p.56).

Trata-se, então, de assumir a dimensão narrativista presente na história como uma abertura para o seu caráter de produção particular em oposição a narrativas gerais,

unificadoras. Ainda, de assimilar a dimensão ficcional presente no ofício do historiador, entendendo essa ficção não como uma oposição à verdade, mas antes, como uma dimensão das possibilidades de representação das ocorrências históricas.

### **Encontros na noção de narrativa, exposição e possíveis escritas para a arte: alguns exemplos recentes**

O termo “narrativa” há muito vem se fazendo presente no mapa das palavras que compõe a investigação repleta de perguntas que, por ora, compartilho nesse escrito.

A exposição como narrativa. A história da arte como narrativa em que a primeira é dispositivo para a escrita da última. Creio que compreender essas duas instâncias da arte a partir dessa perspectiva abre brechas para uma produção que toca a dimensão política desse campo. Ao situarmos a narrativa como uma produção e trazermos a exposição como espaço de criação e montagem de tempos que escapam a cronologia linear, ao agrupamento por estilos, escolas, movimentos ou categorias constituídas desde a história da arte como disciplina europeia, permitimo-nos articular ferramentas que toquem em situações particulares. Essas situações têm a potência de criar escritas que atendem às demandas de casos, como possíveis histórias brasileiras para a arte. Há muito temos visto questões como essa surgirem no interior dos espaços expositivos. Algumas mostras podem nos servir para ilustrar esse pensamento.

No ano de 2015, a exposição “Territórios: artistas afrodescendentes na Pinacoteca do Estado de São Paulo”, situou-se como um desses casos. A reunião de 106 obras entre pinturas, gravuras, desenhos, esculturas e instalações pertencentes ao acervo do museu funcionou como disparadora de uma montagem em que a linearidade temporal era coadjuvante no contexto que norteava as seleções de trabalhos: a produção e nomeação de artistas negros brasileiros que produziram nos mais diferentes períodos e que no curso de distintas formas de negociação habitavam a reserva técnica da instituição enquanto obras, mas que, nesse sentido, escorregavam de um pensamento sobre a contribuição afrodescendente no contexto

da historiografia da arte no país. Nesse caso, a exposição se adianta a abordagens que mesmo presentes como pauta para a história da arte como disciplina, ainda carecem de um acúmulo de narrativas. Também sobre a mostra, mesmo que brevemente, temos de trazer a visibilidade trazida pela própria colagem para os diferentes públicos. Públicos que também se colocam em condição de operar com o agrupamento proposto na exposição e que, por diferentes trajetórias reagrupam os trabalhos apresentados tomando como lugar de partida a produção de artistas negros. Mesmo naquilo que não está exposto podemos ter um terreno comum de pensamento. Cabe ressaltar que dos 106 trabalhos apresentados apenas duas mulheres artistas e negras são citadas: Rosana Paulino com a obra “Parede da memória” (1994-2015) e Maria Lídia Magliani (1946-2012) – artista de origem gaúcha, negra, participante de diversos momentos importantes da arte brasileira e ainda pouco estudada. O que essa mostra nos propõe como narrativa possível para histórias da arte no contexto brasileiro? Há negros na arte do Brasil, mas quantos deles estão assim reunidos na história da arte brasileira? No caso das mulheres negras, teríamos tão pequeno grupo de artistas relevantes? Essas artistas estão nos acervos de instituições? Qual a régua utilizada para sua inclusão ou não das mostras? Como se atravessam demandas contemporâneas vindas dos distintos movimentos sociais e as exigências de dinâmicas contemporâneas do mercado de arte? Se transportamos essas perguntas para a história da arte, seria possível apagar a narrativa da exposição “Territórios” como narrativa possível (e indispensável) para a história da arte brasileira?

Cabe ainda outro apontamento: ao entender a exposição como narrativa válida para a história da arte e aliar à noção narrativista da história como propôs White, não se ergue a noção de que aquela é uma história narrada desde a Pinacoteca do Estado de São Paulo e seu acervo e que assim, pode ser relativizada em relação a tentativas de uma pretensa história geral da arte brasileira? Caberia aqui a busca por outras narrativas produzidas com base em outros acervos e a partir de proposições semelhantes.

Um outro exemplo possível pode ser trazido ao justapormos as mostras “Histórias da infância” do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2016 e “Infâncias: diferentes

modos de ver e sentir”, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagolli (MARGS) em 2017. Sobre a primeira diz-nos o texto de apresentação:

A exposição se insere num projeto do MASP de friccionar diferentes acervos, desrespeitando hierarquias e territórios entre eles. Nesse sentido, Histórias da Infância são também histórias descolonizadoras e assumem um sentido político- há um entendimento de que as histórias que podemos contar não são apenas aquelas das classes dominantes ou da cultura europeia e suas convenções visuais. [...] Obras icônicas do MASP - como *O escolar*, de Van Gogh, *Rosa e Azul*, de Renoir, *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, de Chardin, e *Criança morta*, de Portinari - aparecem em novos contextos transversais e contemporâneos, em justaposição à trabalhos de todas as épocas (MASP, 2016).

A exposição reuniu, a partir do acervo do museu (com inclusões de peças exteriores a ele), diferentes trabalhos e proposições que assimilaram o encontro entre produções do contexto daquilo que nomeamos como arte brasileira, africana, asiática, cusquenha e europeia; e ainda, arte sacra, barroca, acadêmica, moderna, contemporânea, popular e desenhos produzidos por crianças. O que a mostra faz aqui é embaralhar qualquer conceito universalizante constituído no campo da história e da história da arte europeia, entendidas como canônicas. Não são as classificações anteriores que ordenam as histórias das infâncias aqui apresentadas e, sim, conceitos que são produzidos no processo de construção da mostra. Os trabalhos foram organizados a partir de núcleos temáticos que se apresentavam como permeáveis. Temas como retratos, representações de famílias, imagens de educação e de brincadeiras, crianças artistas, anjos e a morte são montados e trazem para perto o que outrora podia estar distante como representações da Virgem e o Menino e fotografias de amas de leite.

A exposição que ocupou as salas do MARGS de 18 de abril a 21 de maio desse ano traz uma particularidade: ela foi concebida pelo núcleo educativo do museu. A mostra pretendeu durante o curto período da sua duração aliar a leitura do acervo a partir de representações variadas da infância e a dimensão pedagógica da exposição. Situando a infância como uma construção histórica e social, agruparam-se trabalhos de diferentes épocas, estilos e modalidades para dar a ver uma série de recorrências e afastamentos que deslizavam de uma a outra proposição, mais uma vez, estabelecendo narrativas que implodem a leitura da obra como uma verdade totalizante e inserindo-a em uma montagem que escreve e inscreve possibilidades

dadas pelas particularidades do acervo da instituição e pelas escolhas do grupo de agentes que ergue a exibição.

Nos displays da sala se avizinhavam umas gravuras de Käthe Kollwitz (Alemanha 1867-1945), intitulada *Miséria*, a pintura *Mãe morta* de Lasar Segall (1891-1957), um óleo sobre tela de Ado Malagoli (1906-1994) baseado no romance *Vidas secas*, *O grito: Vidas secas*, até representações de crianças brincantes em trabalhos do alemão Ernst Zeuner (1898-1967) e na gravura *Brincando de roda*, de Maria de Gesu (1928-). Mais uma vez vemos trabalhos de diferentes procedências reunidos no espaço expositivo e trazendo narrativas que mais do que negar a história da arte canônica e seus agrupamentos recorrentes por autoria, cronologia, estilos ou escolas, nos faz pensar em outras formas de contar a história, desde um argumento construído na instituição apoiado em suas peças que reagrupadas possibilitam vias possíveis a partir da exposição.

Os exemplos trazidos acima nos colocam no centro de narrativas expositivas que friccionam muitas das noções comumente associadas à história da arte. Em comum, todos os exemplos extrapolam uma busca eucrônica baseada na obra isolada e a colocam como o fragmento de uma série de construções discursivas possíveis.

A narrativa e sua dimensão produtiva, como apontada a partir da proposta de White, pode assim ser situada como um cenário conceitual potente para escritas contemporâneas sobre arte que emergem como válidas para as histórias da arte, inserida em uma enorme pauta de leituras e revisões produzidas na complexidade dos tempos que compartilhamos. Assim, parece que a confluência entre exposição e uma história da arte de contornos narrativistas pode ser o ponto de observação e produção de tempos que escapem a categorias universalizantes como moderno, contemporâneo, clássico e tomem o protagonismo procedimental da montagem, da aproximação, da edição já presentes nas mostras institucionais como marcadores do que vimos chamando de história contemporânea da arte.

## Notas

<sup>1</sup> Público que, como aprendemos com Jacques Rancière (2014), pode ser pensando como um espectador emancipado “que também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta.

Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIERE, 2014, p.17).

<sup>2</sup> Jurandir Malerba mantém desde 2010 pesquisa acerca da narrativa e explicação em filósofos analistas da história. Malerba é professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, S.C.: Ed. Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Sobre o que podemos não fazer. In: *Nudez*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

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, nº 2, Jul/Dez, 2012. pp. 47-58.

CIPRYANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes (org.). *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Ed. Educ, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

MALERBA, Jurandir. *História e narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Trad. de Ivonete Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RÜSSEN, Jörn. Narração histórica: fundações, tipos, razão. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

SIMÕES, Igor. A exposição como dispositivo para a história da arte. In: *Anais*. 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria: UFSM, 2015

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

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

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

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo: Brasiliense, 2014.

Sites visitados:

<http://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-discute-os-diferentes-modos-de-ver-a-infancia-a-partir-da-arte/> (Acessado em maio de 2017)

[http://masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_integra.php?id=261&periodo\\_menu=](http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=261&periodo_menu=) (Acessado em maio de 2017)

<http://pinacoteca.org.br/programacao/territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca/> (Acessado em maio de 2017)

### Igor Moraes Simões

Doutorando em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV-IA-UFRGS. Professor assistente de História, Teoria e Crítica da Arte – UERGS. Em suas pesquisas, dedica-se às construções historiográficas da arte, suas conexões com os debates contemporâneos e a exposição e suas complexidades.