

Da montagem como recurso de hibridação entre as artes: desvelamento de relações de poder

CAMPOS VELHO BIRCK Marcelo de / UFSM, Brasil – eletrolas@gmail.com

Eje: Arte, teoría y acción política

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Hibridação – Bricolagem – Montagem – performance – Instalação.

Resumo

O artigo apresenta um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, voltada para intercâmbios e hibridações entre as artes, e na qual a montagem —em seus aspectos de edição, colagem e assemblagem— é considerada como um recurso compartilhado por diferentes práticas criativas. A partir de gráficos e tabelas elaborados originalmente para a concepção de obras artísticas, identificaremos modos de dominação implícitos em convenções disseminadas. Dentre tais modos, estão hierarquias subentendidas em relações continente/conteúdo, e a insistência na linearidade baseada no tempo único e de natureza teleológica característico do projeto de dominação do período moderno. Para tanto, utilizamos o método da bricolagem, cujo caráter inclusivo comporta a combinação de metodologias diversas e por vezes díspares. Trata-se de uma característica que além das afinidades com princípios de montagem, também apresenta um potencial para transgressão de convenções estabelecidas. Autores utilizados na fundamentação: Vincente Amiel, H. J. Koellreutter, Nicolas Borriaud, Marshall McLuhan, Anna Dezeuze, Joe L. Kincheloe.

Introdução

Apresentaremos aqui resultados parciais de nossa pesquisa de doutorado, voltada para a criação de performances, instalações, audiovisuais e composições musicais a partir de hibridações e intercâmbios entre as artes. Para tanto, consideramos a montagem, em seus aspectos de edição, colagem e assemblagem, como um recurso compartilhado.

Trabalharemos neste artigo um recorte desta pesquisa, a fim de abordar relações de poder implícitas em práticas disseminadas. Apesar de naturalizadas em função de sua predominância, tais relações são na verdade uma convenção cultural, e serão aqui expostas em dois formatos. O primeiro deles discorre sobre hierarquias subentendidas na disposição em pares de certas práticas criativas: vídeo / áudio, *software* / *hardware*, instalação / performance, música / letra. Em nosso entender, tais binários configuram uma relação metonímica de continente / conteúdo, através da qual se estabelecem hierarquias convencionadas. No segundo, mediante o cruzamento entre a tipologia da montagem cinematográfica proposta por Vincent Amiel (2010) e a classificação das formas musicais do Ocidente segundo H. J. Koellreutter (1987), trataremos de aspectos obsoletos observados em demandas herdeiras da concepção de um tempo único e de natureza teleológica, característico do projeto de dominação do período moderno. Ambos os casos surgiram a partir de gráficos e tabelas concebidos originalmente para organizar complexidades e estimular processos criativos. Como um efeito colateral, no entanto, tais ferramentas vieram a colaborar no desvelamento de subordinações implícitas não apenas em práticas artísticas, mas também em relações sociais.

Para tanto, optamos pela bricolagem, um método baseado no reaproveitamento e combinação de materiais heterogêneos e inusitados, e que por nós é utilizado tanto para a criação de obras quanto para a elaboração escrita da pesquisa. Em nosso entendimento, tal metodologia favorece que conceitos atuem como interfaces para acoplamento de referências por vezes díspares, de modo a priorizar antes a deflagração de significados do que inferências lógicas. Para o pensamento bricolista, resultados mensuráveis e passíveis de repetição são opções adicionais em um amplo repertório de possibilidades e métodos, sejam estes pré-existentes ou inventados pelo pesquisador. Tal escolha se deu não apenas pela afinidade que apresenta com procedimentos de montagem, mas também pelo seu aspecto de engajamento e potencial de subversão, conforme apontado por Joe L. Kincheloe (2007, p. 18). De acordo com Kincheloe (p. 26), o grande risco na pesquisa tradicional é a falta de entendimento de que os sentidos são impostos ao mundo. Se o pesquisador não percebe tal fato, participa de maneira inconsciente da imposição. De forma similar, Anna Dezeuze (2008, p. 35), em um artigo no qual identifica práticas bricolistas na arte contemporânea, salienta que a assemblagem é antes um modo de engajamento do que uma categoria formal. A autora cita ainda Lévi-Strauss para afirmar que em sociedades industriais a bricolagem é tolerada apenas como *hobby*, o que entendemos como mais um exemplo de hierarquias projetadas em uma relação continente / conteúdo.

Além dos autores acima citados, também utilizaremos ideias de Marshall McLuhan e Barrington Nevitt (2015) e Nicolas Borriaud (2009, 2011). A partir de tais fundamentos,

trabalharemos em paralelo desvelamentos de relações de poder e algumas das possibilidades criativas surgidas ao longo de nossa pesquisa.¹

Primeiro caso: relações

Concebidos como um recurso de organização das complexidades que surgem do cruzamento entre referências díspares, nossos gráficos e tabelas vieram a estimular todo um processo de livre associação. Tal processo nos permitiu identificar tanto a hierarquia entre pares ligados por uma relação continente / conteúdo quanto também um procedimento recorrente em abordagens científicas mais tradicionais, que mediante a ênfase em uma temporalidade única e de natureza teleológica excluem tudo que não se encaixa em seus propósitos.

No caso das disposições a relação de poder se revela quando se percebe a tendência a se falar mais na letra da música do que na música da letra; no *software* do *hardware*, mas não no *hardware* do *software*; o áudio do vídeo, não o vídeo do áudio; a performance na instalação, raramente a instalação na performance. A fim de conceber possibilidades de inversão e eliminação de tais hierarquias, e ainda estimular conexões imprevistas, elaboramos o seguinte gráfico, que também ressalta a montagem como um recurso compartilhado [figura 1]:

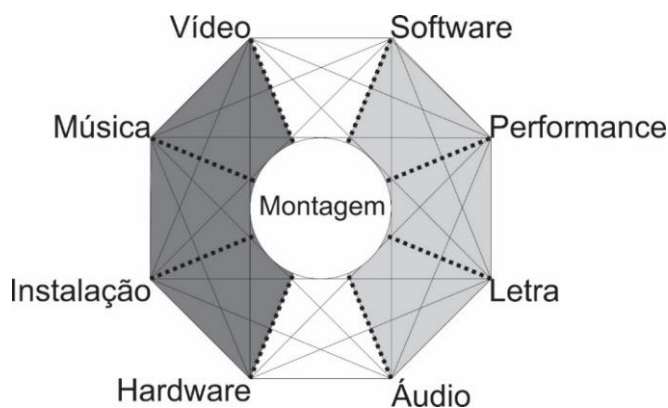


Figura 1. Gráfico para estabelecimento de relações entre as práticas abrangidas por nossa pesquisa (fonte: arquivo pessoal do autor)

¹ Gostaríamos de deixar registrado que nosso doutorado em curso ocorre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, Brasil, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Gisela Reis Biancalana.

Mesmo indicando os pares mais usuais por linhas em destaque, tal gráfico sugere que qualquer um de seus componentes pode ser relacionado a qualquer outro, inclusive com ele próprio. Trata-se de um recurso que facilita a exploração de possibilidades além daquelas estabelecidas por convenção, um jogo no qual não há uma resposta única ou definitiva, nem uma conexão mais válida que outra. Por exemplo, ao cruzar música com a própria música, nos ocorre o caso razoavelmente comum no cinema da sobreposição da música ambiente com a trilha sonora. Fora deste contexto, no entanto, tal solução é inusitada, o que poderia inspirar sua inserção em uma performance ou instalação. Já o cruzamento de instalação na performance (ao invés de performance na instalação) nos remete a pinturas de Giorgio De Chirico nas quais o corpo dos personagens é formado por uma assemblagem de edificações.

Podemos complementar tal gráfico agregando binários de natureza distinta, tais como compatível / incompatível, sucessivo / simultâneo, dominante / recessivo, modulador / portador. A tabela 1 a seguir visa facilitar a concepção de tais combinações:

Tabela 1. Grade para estabelecimento de combinações inusitadas entre binários

| | Sucessivo | Simultâneo | Compatível | Incompatível | Dominante | Recessivo | Modulador | Portador |
|--------------|------------------|-------------------|-------------------|---------------------|------------------|------------------|------------------|-----------------|
| Compatível | | | | | | | | |
| Incompatível | | | | | | | | |
| Sucessivo | | | | | | | | |
| Simultâneo | | | | | | | | |
| Dominante | | | | | | | | |
| Recessivo | | | | | | | | |
| Modulador | | | | | | | | |
| Portador | | | | | | | | |

Como exemplo, pensemos em uma combinação de performance e instalação que sejam compatíveis e sucessivas, e na qual a performance assuma a função de portadora e o aspecto de dominância. A compatibilidade pode estar entre materiais utilizados tanto na instalação quanto no figurino da performance. A sucessão pode ocorrer mediante um ambiente escuro cuja iluminação se alterne entre a performance e a instalação, mas nunca as duas juntas. A dominância da performance seria estabelecida pela maior dimensão temporal e espacial da sua iluminação específica, a instalação sendo iluminada em um tempo e espaço reduzidos. Desta maneira, a performance passa a ser a portadora da instalação. Assim como uma mídia que através do seu conteúdo modula o aparato de leitura, as aparições eventuais da instalação modulariam possíveis interpretações da performance.

Ainda que não trate especificamente da combinação áudio / vídeo, o exemplo a seguir pode ser elucidativo das relações entre tais mídias, uma vez que se baseia em uma

sugestão de cruzamento entre imagem e som. De maneiras diversas, vários de nossos experimentos utilizam o Cine Graf, um brinquedo ótico para projeção de imagens. Em condições normais, a mídia a ser lida por tal brinquedo é uma tira translúcida de papel contendo imagens estáticas, e com dimensões próximas a um filme de 35 mm. Nesta relação, o Cine Graf é o portador (*hardware*), e a tira translúcida o modulador (*software*). Se a tira possuir dimensões adequadas, ambos são compatíveis, e neste caso se presta mais atenção ao conteúdo do que ao suporte. Porém, caso se submeta o suporte a um uso para o qual não foi concebido, sua presença tende a ser revelada. Por exemplo, se fixarmos o chassi de um k-7 no teto, e encaixarmos a fita no Cine Graf de maneira que a fita seja projetada ao mesmo tempo em que sustenta o brinquedo no ar, criamos uma configuração baseada na incompatibilidade entre mídia e suporte. Tal situação tende a reforçar os próprios aparatos, e não mais os conteúdos por eles veiculados.

O exemplo acima apresentado é uma subversão de convenções e suas hierarquias, facilitada pelas tabelas que apresentamos, e que não se submete ao que Nicolas Borriaud (2011, p. 99) chama de “sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos”. Tal autor (2009, p. 81) também identifica relações de poder quando afirma que o que distingue a geração de Daniel Pflumm e Pierre Huygue é justamente a recusa destes a qualquer metonímia. De acordo com Borriaud, se a arte conceitual explorava o local onde ocorriam suas ações a fim de mostrar funcionamentos sociais, os artistas por ele citados consideram o espaço expositivo como um local de produção entre vários outros, com os quais é preciso estabelecer e codificar relações. O espaço pode tornar-se um modelo, laboratório, espaço lúdico, mas não o símbolo de algo e nem uma metonímia. Em nosso entender, se trata de uma recusa a modelos de dominação.

Segundo caso: aspectos de montagem compartilhados entre as artes

Apresentaremos a seguir uma classificação obtida pelo cruzamento entre as tipologias de Amiel e Koellreutter, a partir da qual identificamos outro formato de relações de poder. Segundo Vincent Amiel (2010, p. 18), são três os modos de operação da montagem no cinema: montagem de correspondências, montagem discursiva, e montagem narrativa. A fim de ampliar seu escopo, propomos uma retificação de tal nomenclatura mediante a incorporação das ideias de Koellreutter (1987, p. 21) sobre possíveis classificações de formas musicais do Ocidente. Segundo Koellreutter, as formas musicais se dividem em poética, discursiva, e sinerética. Em nossa classificação, utilizamos os termos modo associativo, modo poético-narrativo, e modo discursivo. Tal distinção é aplicável a qualquer atividade criativa, e não apenas a artes sequenciais ou que envolvam algum tipo de duração.

Por questões de espaço, não abordaremos em maiores detalhes as categorias propostas por estes autores, nos restringindo no momento a apresentar nossa proposição.

O primeiro dos três modos de nossa categorização, o modo associativo, se baseia na junção casual e aleatória de elementos os mais disparatados. Opera por paralogia, de forma a estimular a evocação de sentidos pelo hiato entre os elementos associados. Uma vez que tais sentidos não são estipulados previamente, o modo associativo é polissêmico, e se baseia em uma percepção de tempo que denominamos de arquetípica (intuitiva). É o caso de várias colagens Dada e assemblagens *Pop Art*. Já o modo poético-narrativo tende à ambiguidade, ao tempo heterocrônico (perceptivo), e à analogia, mediante a percepção de sentidos por comparação. Opera por princípios mais ou menos organizados de adição e supressão, conforme se observa em colagens cubistas. Quanto ao modo discursivo, é o que prevalece na cultura ocidental baseada no tempo teleológico. Opera pelo reconhecimento de significados pré-definidos, e seu tempo é o da cronologia (tempo codificado). É o modo usual nas abordagens científicas tradicionais, que priorizam resultados precisos e passíveis de repetição. Para tanto, busca reduzir ao máximo e mesmo eliminar qualquer ambiguidade. Porém, segundo McLuhan e Nevitt (2015, p. 84), tal pretensão de univocidade só seria alcançada plenamente com as linguagens de computador, baseadas no 'sim' e 'não'. Borriaud (2011, p. 135) apresenta concepção similar quando afirma que o computador transita entre inúmeras finalidades mediante a utilização do código único da linguagem binária. Se o discursivo é o modo predominante na cultura herdeira do projeto de dominação do período moderno, é sintomático que sua radicalização —por meio da eliminação da ambiguidade proporcionada pela linguagem de computador— venha acompanhada do incremento da desinformação e de comportamentos irracionais que se observa hoje por todo o mundo. Além disso, a tendência excludente do modo discursivo pode ser identificada na própria ideia de um tempo único e codificado. Assim, nos contextos aonde há predomínio do discursivo, o modo poético-narrativo surge como recessivo, e o associativo quando muito como residual.

A tabela 2 a seguir apresenta os três modos de nossa categorização em vários de seus possíveis aspectos. Lembramos que tais modos tendem a não aparecer isolados, mas em uma relação dominante / recessivo:

| Tabela 2: formatos de montagem compartilhados entre as artes | | | |
|---|---|---|------------------------------------|
| <i>Montagem</i> | | | |
| Tipo de montagem | Associativa | Poético-narrativa | Discursiva |
| Significação | Nível pragmático (polissêmico) | Nível da conotação (ambiguidade) | Nível da denotação (univocidade) |
| Caráter dos referenciais | Indefinidos | Flexíveis | Fixos |
| Relações espaço-temporais | Pluridimensional | Estéreo-sônica | Ponto de vista |
| | Espaço Acústico | | Espaço Visual |
| | Tempo arquetípico (intuitivo) | Tempo heterocrônico (perceptivo) | Tempo cronológico (codificado) |
| Tendência retórica | Paralogia (evocação de sentidos pelo hiato entre os elementos associados) | Analogia (percepção de sentidos por comparação) | Reconhecimento de convenções |
| Relações forma/conteúdo | Independência sintática e semântica. | Independência sintática, dependência semântica. Dependência sintática, independência semântica. | Dependência sintática e semântica. |
| Procedimentos predominantes | Junção aleatória e casual de elementos díspares | Colagem e assemblagem mediante procedimentos mais ou menos organizados de adição e supressão | Concatenação e subordinação. |

Considerações finais

Concebidos em sua origem para organizar formatos de hibridação entre as artes, e assim colaborar na criação de objetos estéticos, as tabelas e gráficos aqui propostos acabaram por revelar hierarquias e modos de dominação refletidos em práticas compartilhadas. A partir daí, procuramos demonstrar o formato de convenção que tais modos e hierarquias assumem, o que tende a ocultar seu caráter impositivo. Assim, de acordo com o que foi apresentado é possível considerar a arte como um processo para afirmação de uma autonomia intelectual que, ao invés de reagir a crenças dominantes, é capaz de apresentar proposições, respostas e desvelamentos.

Referencias

- Amiel, V. (2010). *Estética da montagem* [tradução de C. Bogalheiro Gamboa]. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia.
- Borriaud, N. (2009). *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* [tradução de D. Bottmann]. São Paulo, Brasil: Martins Editora Livraria.
- _____ (2011). *Radicante: por uma estética da globalização* [tradução de Dorothée de Bruchard]. São Paulo, Brasil: Martins Editora Livraria.
- Dezeuze, A. (2008). Assemblage, bricolage, and the practice of everyday life. *Art Journal*, 67 (1), 31-37. Doi: <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791292>
- Kincheloe, J. (2007). *Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem*. Porto Alegre, Brasil: Artmed.
- Koellreutter, H. J. (1987). *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre, Brasil: Editora Movimento.
- McLuhan, M. e Nevitt, B. (2015). El Argumento: causalidad en el Mundo Eléctrico. In *McLuhan inédito* [tradução de Matías Battistón]. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.