

COMO SE FOSSE UM FILME: ACERVO, EXPOSIÇÃO E MONTAGEM FÍLMICA PARA ESCRITAS DA HISTÓRIA DA ARTE

Igor Moraes Simões *

Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Resumo

A exposição de peças de acervo em museus de arte recorrentemente ultrapassa a simples exibição de obras. Compreende-se que a exposição é a máquina interpretativa que põe em evidência diversas histórias possíveis. A exposição é vista aqui em analogia possível com a montagem fílmica. Entende-se que, mesmo com as diferentes oscilações a que estão submetidos os acervos institucionais de arte, ainda assim, estes possuem um corpo razoavelmente estável de peças que são acessadas em suas exposições. A montagem, seja através da continuidade a serviço da transparência narrativa, seja através da produção de sentido no choque entre diferentes unidades/fragmentos/obras, é o ponto de observação das justaposições, embates, aproximações e distanciamentos que ocorrem desde o interior dos espaços expositivos. A montagem fílmica é empregada, nesta perspectiva, para pensar exposições de peças de acervos em diferentes agrupamentos possíveis. Afirma-se que as montagens no contexto expositivo ultrapassam o campo de leitura do objeto isolado ou habitante da reserva técnica dos museus, deslocando-o para o que chamamos de estado de exposição. Assim, a montagem fílmica é dispositivo de escrita para uma história da arte produzida desde o interior do espaço expositivo.

Palavras-chave

Montagem; exposição; acervo; história da arte.

Abstract

The exhibition of artifacts in art museums often exceeds the simple exhibition of works. It is understood that exposure is the interpretive machine that brings several possible stories. The exhibition is seen here in possible analogy with the filmmaking. It is understood that even with the different oscillations to which the institutional collections of are subjected, nevertheless, these have a reasonably stable body of pieces that are accessed in their exhibition. The montage, either through continuity at the service of narrative transparency, or through the production of meaning in the clash between different units/ fragments/ Works, is the point of observation of juxtapositions, clashes, approximations and distances that occur from the interior of the exhibition spaces. The filmmaking is used, in this perspective, to think exhibitions of pieces of collections in different possible groupings. It is stated that the montages in the exhibition context go beyond the field of reading of the isolated object or inhabitant of the technical reserve of the museums, moving to what we call the exposure state. Thus, the montage is a writing device for a history of art produced from within the exhibition space.

Keywords

Montage; exhibition; collection; history of art.

Nota de início

Escrever sobre a proposição que aqui apresento tem me feito pensar sobre estratégias de escrita que possam incorporar em alguns lugares o pensamento que associa fragmentos e os reúne produzindo sentido. Adianto, que essa não é a direção desse artigo, mas também deixo um aviso prévio para alertar que, por vezes, esse recurso será utilizado.

Situação 1

Todos os objetos dos acervos estão sozinhos em uma ampla e impossível sala. A sala não tem nome, não tem especificação. É apenas uma sala. Uma sala onde estão os objetos. Ao decidir tirarmos alguns de lá, surgirão algumas questões: Quais critérios serão utilizados? O que temos a dizer com e a partir daqueles objetos? Tiramos o primeiro. Temos algo. Algo que esse objeto é! É? A partir de que posições afirmamos o que esse objeto é? Decidimos que alguns objetos serão retirados e exibidos para outros. Como os outros os verão? Não podemos prever. Podemos? Mas por que escolhemos aqueles objetos e não a infinidade de outros que poderíamos lançar mão?

Situação 2

Um montador recebe uma imensidão de imagens captadas segundo alguns critérios. Esse montador tem alguns elementos: Uma ideia que deve nortear a forma como essas imagens serão agrupadas. Que tempo para cada imagem? Aonde o corte que dá início à outra?

Ao final da situação 1 teremos uma exposição.

Ao final da situação 2 teremos um filme.

Duas formas de dispor elementos previamente produzidos para construir narrativas e/ou interrogações no olho-mente do outro. Interrogações feitas de sobressaltos, de relações que irrompem, de encontros que se dão com base em argumentos, discursos. Cabe ainda citar que a história da arte, aqui, mobiliza pensamentos a partir desse lugar – uma grande seleção de objetos, sujeitos e fazeres que são narrados enquanto fragmentos que se articulam no interior de vários discursos.

Situação 3

Um livro: Temos um livro clássico de História da arte do Brasil. Temos duas edições. Na primeira, temos o livro na sua íntegra. Sem nenhuma alteração ou indicação. O segundo possui o espaço das imagens em branco. Você recebeu um conjunto de imagens produzidas em diferentes períodos, contextos. A única semelhança entre elas é o fato de se referirem a produções brasileiras. A partir do conjunto de imagens recebidas, quais você usaria para substituir as imagens originais? O que aconteceu? Como o texto induziu ou entrou em contradição? Mais uma vez, suponho que suas escolhas levaram a essa relação entre texto e palavra das mais diferentes formas. Como se monta um livro de história da arte? Por que as suas escolhas se mantêm ou entram em contradição com o escrito previamente? Quem é o autor dessa narrativa? O quanto esse procedimento guarda proximidade com produções da arte contemporânea?

Tenho adotado a montagem cinematográfica como o lugar onde me situo para pensar escritas da história da arte que miram o tempo das coisas como um tempo que se faz fugidio. Fugidio porque as escolhas, aproximações e distanciamentos não são fixos. Objetos não são coisas que trazem sentidos inerentes. Pelo contrário, seus sentidos, usos e apresentações são sempre negociados a partir da posição que ocupam. Uma posição que não se restringe ao seu lugar físico, mas às classes hierárquicas estabelecidas por geopolíticas, condições de visibilidade e de invisibilidade, soluções expositivas. As obras de arte, materiais ou imateriais, são coisas que deslocam suas definições e sentidos à medida que se movem.

Objetos são coisas. Coisas que alteram seus sentidos e valores de acordo com seus usos. Coisas que, organizadas a partir de um “pensamento arte”, passam a transitar em diferentes posições, exposições, leituras. Cabe apontar que ao longo da minha escrita me referirei a objetos e proposições artísticas como “coisa”. Essa é uma escolha conceitual. Desde já, preciso explicitar que essa eleição se associa com a compreensão de que essas coisas que chamamos de arte alteram seu reconhecimento como tal, bem como os seus sentidos de acordo com operações que lhe são externas. Com isso, afirmo que não lidarei aqui com posições sacralizadas da arte, dos seus artistas, ou de suas histórias. Um referencial para essa noção de coisa pode ser encontrado no texto do filósofo americano Nelson Goodman¹, *Quando é arte* (1954), que ao dissertar sobre o puro na arte e suas relações com a noção de arte simbólica nos diz que:

(...) parte do problema está em perguntar a questão errada – em falhar no reconhecimento de que uma coisa pode funcionar como obra de arte em algumas épocas e não em outras. Em casos cruciais, a questão real não é “Que objetos são permanentemente obras de arte?”, mas “Quando um objeto é uma obra de arte?” (...) Minha resposta é que assim como um objeto pode ser um símbolo – por conseguinte uma amostra – em certas épocas e sob certas circunstâncias e não em outras, um objeto pode ser uma obra de arte em algumas épocas e não em outras. De fato, apenas por funcionar como um símbolo de um certo modo pode um objeto se tornar, enquanto estiver funcionando assim, uma obra de arte. A pedra normalmente não é uma obra de arte enquanto está na rua, mas pode ser uma quando está em uma vitrine em um museu de arte. Na rua, ela normalmente não desempenha função simbólica. No museu de arte, ela exemplifica alguma de suas propriedades (...) A escavação e o preenchimento de um buraco funciona como uma obra na medida em que nossa atenção é direcionada para isso como um símbolo exemplar. Por outro lado, uma pintura de Rembrandt pode cessar de funcionar como uma obra de arte quando usada para substituir uma janela quebrada ou um cobertor. (GOODMAN, 1984: 7)

Assim, entendo que em algumas dessas situações, em alguns desses “quando”, alguns objetos ou proposições foram e são retirados da sua existência como coisa e reapresentados em situação de arte. Esse entendimento é relevante na pesquisa que empreendo, pois reforça ainda mais a noção de “objetos em estado de exposição”, ou seja, os sentidos atribuídos a essas coisas a partir de sua apresentação como arte em uma dada situação. Nesse caso, um conjunto de exposições.

Vejamos agora as citações:

Citação 1:

É a função mais importante da montagem, ao menos quando tem um objetivo expressivo e não apenas descritivo: consiste em tomar elementos diferentes da massa do real e fazer brotar um sentido novo do seu confronto. (...) É preciso tentar enxergar muitas outras coisas não perceptíveis a qualquer um. É preciso não apenas olhar, mas examinar, ver, mas também conceber; aprender, mas também compreender (...) A montagem, portanto é inseparável da ideia, que analisa, critica, reúne e generaliza. (MARTIN, 2013: 162)

Citação 2:

A unidade elementar da arte atual não é mais uma obra de arte como objeto, mas um espaço artístico em que objetos são expostos: o espaço de uma exposição, de uma instalação. A arte do presente não é a soma de coisas específicas, mas a topologia de lugares específicos. A instalação estabeleceu, portanto, uma forma de arte extremamente voraz que assimila todas as outras

¹ Texto publicado originalmente em *When is Art?*. In: _____. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1984 (p. 57-70).

formas tradicionais de arte: pinturas, desenhos, fotografias, textos, objetos, ready-mades, filmes e gravações. Todos esses objetos de arte são organizados por um artista ou curador, no espaço, conforme uma ordem que é puramente privada, individual, subjetiva. (GROYS, 2015: 121)

A partir daqui reafirmamos a montagem fílmica como o lugar onde os fragmentos reunidos produzem o filme; e as obras e proposições artísticas produzem a exposição.

Apoiado na teoria fílmica é possível, sem deixar de incorrer em uma generalização, agruparmos a noção de montagem em duas categorias com todas as fragilidades que podem carregar. A primeira seria da ordem de uma montagem transparente e teria como norte a montagem como uma operação de junção de unidades de longa ou curta duração (planos) com um fim diegético. Enquanto isso, a segunda seria uma *montagem expressiva*, isto é, uma montagem que não é um meio, mas um fim e que visa exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento, uma ideia (AUMONT, 2013: 65). Essas categorias não são estanques e se mesclam continuamente na constituição de filmes.

A sala expositiva, pensada desde a noção de montagem, passa a ser uma contínua mesa de cortes e colagens. Montagens que incluem e excluem. A possibilidade de produzir discursos distintos a partir de fragmentos com sentidos móveis como os seus arranjos interessa sobremaneira no trabalho que erguemos. Não se coloca de lado a lógica de montagem transparente que esteve associada historicamente a André Bazin e seus seguidores, mas é em Eisenstein e sua montagem intelectual que encontramos eco maior naquilo que aqui apresento.

A abordagem brevemente esboçada aqui toma principalmente a montagem expressiva como ponto de partida. Para tal, compreende-se que essa trata de “provocar aproximações, de suscitar correspondências cuja imprevisibilidade é primordial. O montador em suas operações coloca-se em posição de fazer nascer do interior da imagem uma infinda quantidade de ecos novos”. (AMIEL, 2011: 19).

Na montagem expressiva, cada fragmento não tem seus sentidos únicos negados – ao contrário, esses são postos em negociação. Essa negociação surge, posto que não são da ordem do aleatório as novas organizações visíveis e sim, dirigidas por um argumento que lança mão do fragmento para, a partir dos seus choques, dos seus conflitos, dos seus encontros e desencontros, produzir um sentido novo. É o que Eisenstein afirma quando diz que:

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)

Ou seja, é na forma de exhibir, de construir aquilo que se dá a ver, que surgem os sentidos da montagem expressiva no campo do filme ou das relações entre coisas consideradas obras de arte no espaço expositivo.

Ao aludirmos ao cinema estamos considerando que:

É na maneira como o cinema articula as imagens e os sons e os aproxima que os transforma em discurso. Criam-se novos sentidos, uma nova lógica, onde os significados não são transparentes, nascida na associação de fragmentos (...) o

fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que associadas através da montagem, cria novos sentidos. (MOURÃO, 2006: 246)

Esse montador que se ergue como figura articuladora na noção de montagem seria uma junção de diferentes figuras que estão no cerne de qualquer mostra, de qualquer obra cinematográfica, de qualquer história da arte. Uma noção de autoria que atua pela complexidade de agentes envolvidos e a mobilidade de suas ações, muito mais do que agrupada em uma figura individual. Em um filme, em uma exposição ou na história da arte, uma assinatura pode ser o véu que encobre uma série de indivíduos que permitem a constituição de uma determinada compreensão. Teríamos, então, que estremecer minimamente a noção de autor que nos chega como uma espécie de matriz da arte e da sua história, mas que, como argumenta Groys, desde a década de 70, serve muito mais ao mercado de arte do que para compreensão da arte em seus fazeres.

Groys situa a exposição como o lugar onde convergem diferentes forças. Relações de poder que vão desde a instituição até cada um dos agentes nomeados ou não nas páginas dos catálogos, ou nos painéis que costumam apresentar a equipe das mostras.

Segundo o autor:

Hoje cada vez mais protestamos contra o culto tradicional da subjetividade artística, contra a figura do autor e contra a assinatura autoral. Essa rebelião, normalmente se vê como uma revolta contra as estruturas de poder do sistema da arte, que encontra sua expressão visível na figura do autor soberano (...) A luta contra a figura do autor é assim compreendida como um sistema antidemocrático de privilégios arbitrários e hierarquias infundadas, que historicamente, representou interesses comerciais básicos. (GROYS, 2015: 122)

Edward Buscombe, em artigo originalmente publicado em 1973 na revista *Screen*, de número 14 e traduzido na coletânea *Teoria contemporânea do cinema* (2005), cita que no caso do cinema houve um esforço realizado por críticos, cineastas e teóricos, principalmente a partir dos *Cahiers du Cinema*, para erguer, como estratégia de legitimação, uma figura autoral que distinguiu alguns diretores de meros fazedores de filmes, os quais seriam associados a artesãos. O modelo utilizado para a construção dessa noção de autoria seria aquele da teoria romântica e a revista seria responsável pela constante reafirmação desses valores. Um tripé de originalidade, genialidade e unidade orgânica tentaria sustentar essas noções. Não é distante da operação moderna da arte em relação ao artista e suas criações. Aliás, a permanência do romântico na arte ainda é alvo de debates. No entanto, a autoria múltipla é também localizada na constituição da peça cinematográfica. E mais uma vez cinema, exposição e história da arte podem encontrar um ponto comum que ultrapassa a noção tão sedimentada em todos esses casos, de uma figura autoral individual.

Uma vez que se parte da exposição e seu conjunto de proposições posto em relação para pensar a história da arte, as noções de autoria – tanto de artistas como de historiadores – não desaparecem, mas ganham contornos mais amenos na determinação da disciplina.

Resolvida ou, ao menos brevemente lançadas as chaves para a resolução das questões acerca de autoria no caso das exposições ou do cinema, ou ainda distante, da história da arte, podemos seguir adiante na analogia entre montagem fílmica e história da arte.

Voltemos à sala da situação 1

Como citado no parágrafo anterior, não se está aqui desconsiderando aqueles ou aquelas que produziram os objetos que habitam aquela sala; apenas está se apontando para a complexidade trazida pelo movimento de retirar alguns desses objetos e apresentá-los. Está se afirmando que desde que reunidos a outros objetos em um espaço específico e também previamente escolhido com a finalidade de exposição,

suas características e significações entram em um estado de relação. Uma relação que não é ingênua ou neutra, mas que é produtora. Produz sentidos e, em muitos casos, dá origem a uma ou outra narrativa. Está se afirmando que, assim como um montador fílmico reúne unidades de uma ou outra forma para dar validade a uma narrativa ou a critérios previamente estabelecidos, também o ato de reunir peças, selecionar o que estava disperso na reunião do todo, implica em produzir sentidos e que esses sentidos são tão variáveis quanto a enorme quantidade de combinações possíveis de objetos, sujeitos e espaços. Nesse sentido, uma história da arte escrita a partir da exposição como lugar de operações pode ser forjada na impermanência, na mobilidade, na contínua apresentação de suas fendas, frestas e estratégias de construção.

Se, por vezes na proposição que trago há um esforço para demonstrar suas genealogias e, ao mesmo tempo, o distanciamento que dela tomamos; o faço para que se evite armadilhas, como por exemplo, pensar a exposição como algo duramente enquadrado em um ou outro conceito da montagem fílmica. O cinema é, aqui, um dispositivo para pensar as mostras e a escrita da história da arte, e não a grade que submete novamente esses temas. Ao tomarmos como exemplo formulações como a “montagem dialética” em seu sentido original, podemos incorrer no risco de observar as mostras como lugares onde duas premissas levam a uma resolução nova. Em uma mostra, não estamos diante de duas premissas metamorfoseada em obras. Estamos, sim, em relação com diferentes fragmentos do discurso que se articula ali. As combinações e conflitos são inúmeras e passam pelas diferentes composições que muitas vezes escapam à intencionalidade engendrada pelos autores.

Embora esse estudo não tome como foco os públicos e seus deslocamentos, não posso deixar de citar essa distinção da montagem fílmica em relação à exposição. Em uma mostra, o corpo/mente do outro circula pela sala e também produz agrupamentos diversos daqueles instituídos.

Na pesquisa de doutoramento que tenho realizado, me dedico a pensar como algumas peças pertencentes a acervos institucionais têm seus sentidos negociados no interior das mostras que participam e, assim, como são usadas para dar a ver determinados discursos sobre a arte e a história da arte. A escolha por acervos parte da necessidade de um corpo razoavelmente estável de objetos que permita ver sua mobilidade.

Ao longo da pesquisa, venho trabalhando com a noção de objetos em estado de exposição, como já mencionado em textos anteriores. O objeto em estado de exposição prevê todas as operações, desde a escolha do mesmo até sua inserção em determinada exposição. O objeto exposto fala não só da sua escolha, como também da rede em que é inserido a partir dos movimentos e interesses, sempre em tensão nas relações que são mais ou menos visíveis nas etapas de construção de uma exposição. Trata-se de apelar à obra não apenas em algo que ela pretensamente seria, mas em condições variadas nas quais ela passa a entrar em conflito e negociação com o espaço em que é exibida, as dimensões técnicas e simbólicas (CARVALHO, 2012; SIMÕES, 2016) que passam a atravessar uma mostra.

O trabalho de Cao Guimarães, *Cama para sonhar*, (2002) é um excelente exemplo da migração de sentidos que escorre de uma exposição à outra.

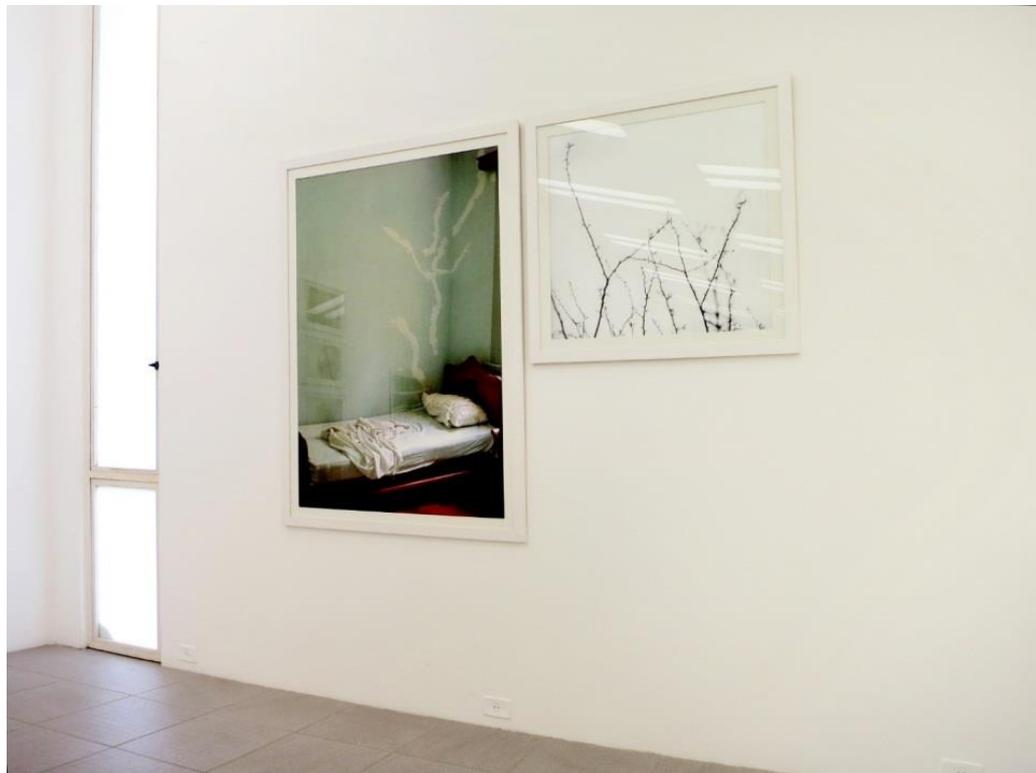


Fig. 1. Cao Guimarães; Cama para sonhar; 2014; díptico, (2 fotografias) dimensões: 140cm x 100cm e 80 x 80cm- acervo FVCB)

O mesmo trabalho esteve nas exposições *Silêncios e Sussurros* (2010) e *Fotografia Transversa* (2014). O trabalho é composto de duas fotografias (díptico). Em uma delas (140cmX 100cm) vê-se uma cama de madeira encostada em uma parede verde. O lençol enrolado no centro da cama suscita que ela foi usada – houve uma presença, há uma ausência. Na parede esverdeada se projetam aos olhos uma série de linhas que podem ter sido causadas tanto pela ação do tempo como por uma intervenção, um reparo. O que se deixam ver são linhas orgânicas e brancas. Na foto ao lado (80cmx80cm), sobre um imenso branco de paisagem em céu, expande-se em primeiro plano uma vegetação que, recortada pelos limites da imagem, parece brincar ora de reproduzir, ora de ser matriz das linhas que aparecem na parede da primeira fotografia.

Apresentar uma escrita sobre e com os trabalhos selecionados a partir das exposições da FVCB com essa proposição específica de Cao Guimarães é, antes de tudo, tomar como lugar de saída uma obra que em si reúne os elementos que norteiam minha pesquisa. Duas imagens justapostas, que mesmo capazes de evocar uma série de questões quando pensadas em sua existência única, isoladas; ao serem montadas, ao se darem a ver lado a lado, fazem nascer sentidos que só são possíveis pelo seu agrupamento. Há, é claro, um “pensamento cinema” filmico que está tanto em boa parte da produção desse artista quanto nos conceitos com os quais a investigação opera. Há, nesse trabalho de Guimarães e nessa investigação, a compreensão de um poder de narrativas que se constroem quando pensadas para além de um fragmento, um plano, uma fotografia, uma obra isolada. Há a compreensão de que na montagem existe a reunião de mundos que podem viver (e ser pensados) isolados, mas que, ao encontrarem-se, disparam uma constelação de sentidos forjados naquele instante provisório de encontro.



Fig.2. Vista da Exposição Silêncios e Sussurros; FVCB.

Cama para sonhar esteve presente em *Silêncios e Sussurros*, de 2010 e *Fotografia Transversa*, de 2014. A primeira teve curadoria de Vera Chaves Barcellos e, conforme consta no catálogo da mostra, os trabalhos foram selecionados para operar com a ideia de silêncio. Segundo Ana Maria Albani de Carvalho (2010), no texto que abre a publicação, a curadora estava interessada por “trabalhos que não cedessem facilmente a uma elaboração discursiva do tipo explicativo, que mantivessem acesos no espírito do público a indagação e o enigma”. (CARVALHO, 2010: 8) Carvalho prossegue afirmando que:

Nas diversas sessões de trabalho efetuadas na Reserva Técnica do acervo da FVCB, Vera Chaves escolheu cada um dos trabalhos que compõem a mostra por um processo que deve tanto à intuição, quanto à sua experiência no convívio com obras de arte. Ao longo, deste trabalho a noção de silêncio ganhou uma conotação visual, percebida no modo como uma obra resultava de certas opções do artista pelo uso de materiais, das cores, das formas, dos procedimentos, assim como sua escolha pelo assunto ou tema. (CARVALHO, 2010: 8)

No mesmo catálogo, o parágrafo que abre o texto da curadora Vera Chaves é especialmente caro às problematizações que levanto ao longo desse projeto:

Como artista, tive, no decorrer de muitos anos, várias experiências com a organização de exposições, e confesso que depois de meu trabalho pessoal, uma das coisas que me dá mais prazer, é criar um conjunto de trabalhos que tenham, por uma ou outra razão, um fio condutor que justifiquem estarem reunidos lado a lado em uma mostra coletiva. (BARCELLOS, 2010: 16)

Quando a *Cama para sonhar* se derrama para além de uma compreensão baseada nos processos e projetos pessoais do artista, em sua pertença a uma outra categoria continuamente convocada pela história da arte e, então, ressurgem em “estado de exposição”, produzindo um conjunto novo de sentidos que não moram em si, mas em seu agrupamento; nos parece imagem justa à analogia com a montagem fílmica.

Como já citado em outras passagens desse escrito, cada plano isolado pode possuir em si uma potência própria do corpo daquela imagem. No entanto, quando reunido pelo processo de montagem, há uma narrativa que se desdobra e que conta histórias, nesse caso, produzida por silêncios e sussurros. A *Cama de Cao* é tanto silêncio e sussurro na narrativa construída por Vera, quanto é *Fotografia Transversa* na curadoria da exposição de mesmo nome conduzida por Adolfo Montejo Navas, no ano de 2014.

A obra se expande, se desloca de seus sentidos únicos, para adentrar em uma narrativa que se dá no tempo da exposição e, que não a fixa em uma leitura isolada. Não está sujeita a critérios fixos.

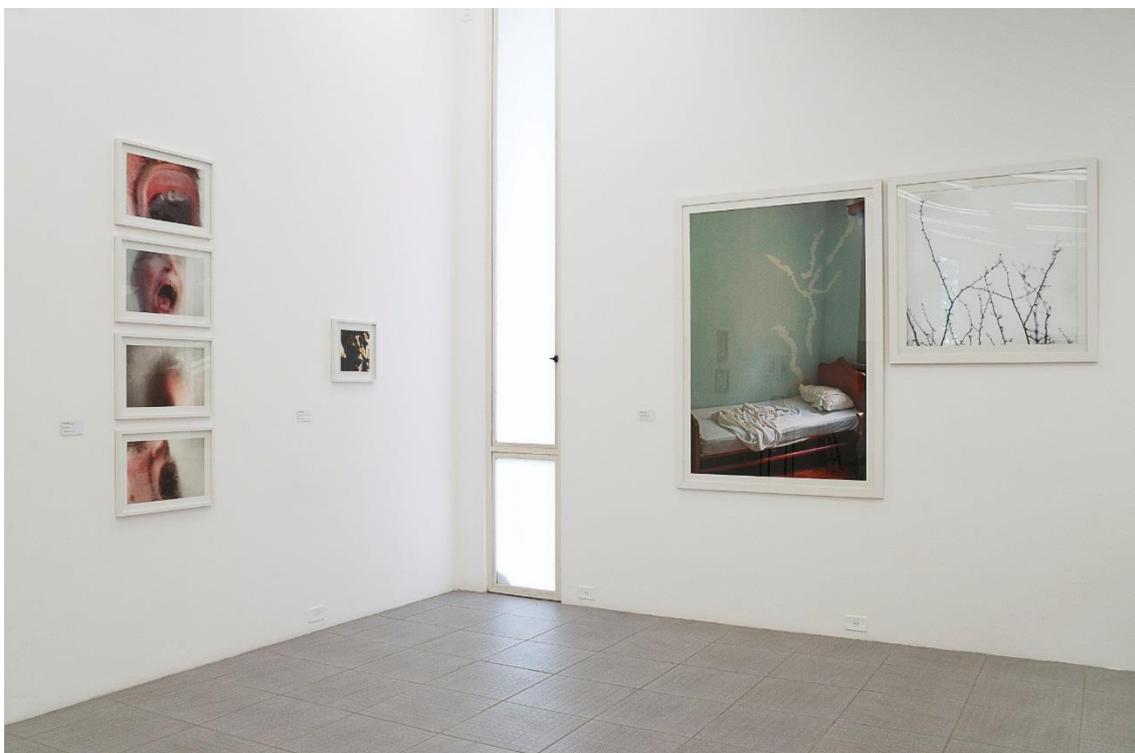


Fig.3. Vista da Exposição Fotografia Transversa; FVCB.

Na referida exposição de 2014, da FVCB, a noção de fotografia transversa, quer, segundo Navas, indicar:

(...) de saída, uma condição contemporânea da imagem fotográfica: a de procurar uma transversalidade de linguagem (de intenções estéticas e semânticas), como outro caminho encontrado de hibridação artísticas que transversaliza territórios e posições em favor de uma visualidade mais viva, mais contaminada. (NAVAS apud BARCELLOS, 2014, p. 11)

Citando teóricos da fotografia, em especial Philippe Dubois, e um trabalho curatorial anterior de 2009, realizado em São Paulo, na Caixa Cultural, intitulado *Fotografia além da fotografia*, o curador mira em trabalhos que operem com a noção de pós fotografia ou fotografia ampliada. Ao referir-se ao trabalho de Cao Guimarães, *Cama para sonhar*, ainda na sua proposição de “visita guiada virtual”, diz Navas:

Cao Guimarães, artista reconhecido, sobretudo pelo seu trabalho dentro do universo do cinema e dos filmes curtos, mas também da fotografia está representado por uma imagem em díptico, que articula duas imagens em abstrata analogia e em desigual formato: "Cama para sonhar", tem essa consciência lírica das coisas, as nuances de que o imperceptível (ou o invisível) pode ser registrado, enunciado com imagens. (NAVAS apud BARCELLOS, 2014, p. 11)

Nesse lugar de narração, a fotografia filmica ou díptico de Cao Guimarães é endereçada para uma noção de construção de narrativa do invisível, como diz o curador. A narração de Cao passa a ser uma invenção de memória de um lugar.

Esses sentidos só se constroem ali, no instante provisório do encontro entre aquelas diversas proposições no espaço expositivo.

Esses movimentos são caros a abordagem aqui esboçada. Eles são, aqui, compreendidos como possibilidades de uma escrita da história da arte que toma a exposição e as diferentes formas de apresentar peças como um espaço de contínuo fazer e refazer da disciplina. Para tanto, recorrer à montagem filmica nas acepções aqui apresentadas é, antes de tudo, tomar um lugar de pensamento capaz de partir do encontro, do choque, do conflito; como máquinas interpretativas (POINSOT, 2016) capazes de fazer mover as escritas e as políticas da arte, seus agentes, suas coisas e suas histórias.

Referências

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2013.
- 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.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GOODMAN, Nelson. When is Art?. In: _____. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1984.
- GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. In: *Revista Significação*. v.33, n. 25, 2006.
- POINSOT, Jean-Marc. A Exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (org.). *História da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FAPESP, 2016.
- SIMÕES, Igor Moraes. Objetos em estado de exposição: exercício para uma escrita contemporânea da arte como montagem. In: *Anais do 25º Encontro da ANPAP*. Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre, 2016.

* 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: professorigor@gmail.com.