

INTRODUÇÃO

“Porquê essa vontade de “desumanizar”, porquê essa repulsa pelas formas vivas?”¹

No curso duma prática artística pessoal, várias questões se vão levantando naturalmente. O que produzir? Para quê? Como apresentar, o que apresentar, porquê? É um exercício de puro relacionamento com a produção artística, mas também, da forma como as artes visuais se pensam, elaboram e vivem hoje, trata-se de um relacionamento com os receptores das obras — tendo em conta que o artista é também receptor das obras da história da arte, das dos seus colegas e das suas próprias obras —, com os espaços de apresentação e com a sociedade em geral, o contexto histórico e geográfico, social e político. Mais especificamente, no meu percurso académico, numa primeira pesquisa teórica mais aprofundada, interessou-me a relação do homem com a natureza, ou com a ausência desta e como este factor surge em obras ao longo da história da arte através da representação da flora e do uso do mundo vegetal enquanto material na arte contemporânea². Havia a constatação da procura dessa relação com a natureza por parte do homem urbano, com um fundamento ecológico nas entrelinhas.

Posteriormente, com abordagem ao vídeo como suporte e pela visita frequente de exposições de arte contemporânea, tornou-se evidente que, de forma mais geral, para além da relação do homem com a natureza e os espaços verdes, o que deveria igualmente ser objecto de preocupação, era algo quase fenomenológico ligado à percepção do homem contemporâneo: a problemática da desmaterialização do campo perceptivo. Ou seja, constatar que o homem passa grande parte dos seus dias face a um ecrã, uma superfície plana, inodora e ‘obediente’, matéria morta (por oposição ao vegetal que tem vida).

O questionamento surgiu, no contexto das exposições de arte contemporânea, sobre o estatuto do vídeo, sua história, sua pertinência e, relacionado com tudo isso, os paradigmas da percepção do homem no presente e do visitante da exposição de arte contemporânea e, o paradigma do cubo branco.

¹ ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte (1923-25)*, 2008, p.113

² Refiro a tese final do curso de artes plásticas que realizei em Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, para obtenção do grau de *maîtrise*, defendida em Outubro 2003: *Le végétal en tant que matériau dans l'art contemporain*, sob orientação de Liliane Terrier.

O presente trabalho de pesquisa decorre destas preocupações, sendo de notar a necessidade de estudar a história do museu e da exposição neste contexto. A presente pesquisa construiu-se numa simetria negativa em relação à realizada anteriormente, sendo o paradigma de ambas o matérico e o orgânico ou a sua ausência na paisagem quotidiana actual. Se esquematizarmos um pouco mais, a primeira pesquisa tendia para uma sua vertente natural e a segunda, a presente, para a sua vertente artificial. A primeira, em busca do vegetal como sintoma da natureza, ou seja uma busca do orgânico no ambiente eminentemente mineral e morto em que vivemos, e, a segunda, (a presente pesquisa) quer pensar o vídeo como suporte inorgânico na exposição de arte contemporânea, numa relação simultaneamente de desconfiança e atracção em relação às novas tecnologias e aos espaços assépticos e normalizados do museu. A presente reflexão inscreve-se numa continuidade da primeira.

Em 2013, comemoram-se os cinquenta anos da introdução do vídeo na arte contemporânea, segundo Christine Van Assche, conservadora da colecção de novos medias do Centre Georges Pompidou, uma das primeiras instituições a coleccionar obras neste suporte, actualmente, responsável por uma das principais colecções de vídeo a nível mundial. Considera-se que este *medium* foi utilizado pela primeira vez na área das artes plásticas, em 1963, por Nam June Paik numa exposição na Galeria Parnass em Wuppertal: *Exposition of Music – Electronic Television*, uma instalação com treze televisores em segunda mão e três pianos preparados, deteriorados. No mesmo ano, na Smolin Gallery em Nova Iorque, Wolf Vostell apresenta *6 T.V. Decoll/agen*, uma exposição composta por televisores queimados, destruídos e enrolados em arame farpado. Nam June Paik adquire em 1965 o equipamento de vídeo portátil, o Portapak comercializado em Nova Iorque pela Sony³. Este último factor técnico e comercial é decisivo para a introdução do vídeo e a afirmação da imagem em movimento nas artes plásticas. O equipamento da Sony facilita o registo e reprodução da imagem em movimento e torna-o comercialmente acessível.

Os dois artistas citados (Nam June Paik e Wolf Vostell) são seminais na área do vídeo, pioneiros no uso deste suporte tal como será explorado daí em diante no campo das artes plásticas. A eles seguiram-se inúmeros outros artistas, no início

³ ASSCHE, Christine Van - *Vidéo et après: la collection vidéo du Musée National d'Art Moderne*. 1992, p.10-11

ligados à personalidade nuclear Jonh Cage. O vídeo, enquanto suporte da criação artística, veio sustentar o forte espírito crítico vigente e coincidiu com um período muito particular na História da Arte. Ajudou a romper fronteiras nas diversas áreas artísticas, influenciou na sintaxe das artes plásticas e contribuiu para o questionamento da ordem estabelecida, tanto em termos formais como discursivos, institucionais e comerciais. Referimo-nos a movimentos artísticos como o Happening e, de forma geral, os principais e conhecidos movimentos artísticos da altura, tais como o Land Art, a Arte Povera, o grupo Fluxus, os Nouveaux Réalistes, etc. Em relação aos primórdios do vídeo, refira-se ainda o cineasta Jean-Luc Godard, influente no meio das artes plásticas, que também recorreu e explorou este meio de registar imagens em movimento.

Em Portugal, dado o contexto político — Estado Novo — que manteve o país num isolamento constrangedor e, dada a crónica escassez de meios financeiros, o vídeo começou a ser utilizado tardiamente no campo das artes plásticas, somente no final dos anos 70 e de forma muito pontual. Os artistas recorrentemente citados neste contexto são Julião Sarmento, Fernando Calhau, António Palolo, a geração seguinte, José de Carvalho, José Conduto, Joana Rosa e, não esqueçamos, o caso à parte, Ernesto de Sousa, pioneiro no uso de registo multimédia logo desde 1969 (nas suas práticas experimentais que abrangem as artes do espectáculo). A aquisição de uma câmara Sony Portapack por parte da Direcção Geral de Acção Cultural, em 1976, (equipamento a ser requisitado pelos artistas) foi um factor decisivo citado nos textos consultados sobre a arte em vídeo em Portugal⁴.

Posteriormente, como refere Miguel Wandschneider, “Durante os anos 80, verificou-se uma hegemonia das disciplinas tradicionais (estou a pensar na pintura e na escultura) e uma reacção ao experimentalismo que havia prevalecido na década anterior, e o vídeo enquanto *medium* artístico viu-se, em consequência, relegado para uma posição de quase invisibilidade.”⁵ É, portanto, somente a partir dos anos 90 que se começam a ver vídeos nas exposições de arte em Portugal, com frequência.

⁴ Sobre o vídeo nas artes visuais em Portugal consultar: GUARDA, Diniz e FIGUEIREDO, Nuno - *Vídeo arte e filme de arte e ensaio em Portugal*, 2008. Um levantamento e compilação únicas de informações nesta área, com entrevistas, textos, cronologias, videografias etc. Encontram-se ainda textos dispersos em edições relacionadas com o tema: AMADO, Miguel - *25 frames por segundo: vídeos da colecção da fundação PLMJ*; de referir a tese CARDOSO, João Sousa - *Práticas e recepção do vídeo em Portugal*.

⁵ GUARDA, Diniz e FIGUEIREDO, Nuno - *Vídeo arte e filme de arte e ensaio em Portugal*, 2008, p.110

Timidamente, na primeira metade da década (refiram-se António Olaio, João Paulo Feliciano), o vídeo será explorado efusivamente e, na maior parte das vezes, como *medium* de eleição na prática artística, a partir dos finais dos anos 90, por artistas tais como Alexandre Estrela, Catarina Campino, João Onofre, João Penalva, Augusto Alves da Silva, Cristina Mateus, Miguel Leal, Miguel Soares, Sérgio Taborda, Noé Sendas, Pedro Cabral Santo, João Tabarra, Ângela Ferreira, Francisco Tropa, entre outros. A partir dos anos 2000, surge uma geração que utiliza o vídeo tanto como *medium* de eleição (Filipa César, Maria Lusitano, Raquel Scheffer, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Gabriel Abrantes, etc.) como uma ferramenta entre muitas outras (João Leonardo, Ramiro Guerreiro, Sara & André, Ana Bezelga, Ricardo Jacinto, João Sousa Cardoso, Eduardo Matos, Rita GT, etc.). É despropositado listar aqui todos os artistas que abordaram o vídeo em Portugal (é ingrato fazer listas e impossível estabelecer hierarquias no uso de uma ferramenta, ainda mais porque citamos artistas cuja carreira está no início ou em curso, seria precoce classificar o seu trabalho). Mas ficamos com uma ideia que, no panorama local, o vídeo encontra-se hoje confortavelmente integrado na linguagem dos artistas, nas suas diversas abordagens possíveis: explorado enquanto ferramenta narrativa, cruzando o campo do cinema, declinado em instalações, utilizado como registo ou documento, apropriado em discursos específicos, etc.

Detenhamo-nos sobre a terminologia “vídeo arte”. Nas diversas entrevistas que encontramos na já citada edição *Vídeo arte e filme de arte e ensaio em Portugal*, José Marmeleira pergunta “Tem a categoria vídeo arte alguma especificidade?” a João Fernandes e a Sandra Vieira Jürgens, em momentos diferentes. O primeiro responde: “Não, não acredito na essência de um género ou de uma categoria que possa ser identificada como tal.”, precisando de seguida “Claro que há especificidades. E têm a ver com o tempo, com as condições de projecção, com a relação com o cinema, com a natureza do próprio espaço”⁶. Sandra Vieira Jürgens vai no mesmo sentido, afirmando que vídeo arte é uma “denominação cada vez mais criticada, caindo em desuso” propondo em alternativa os termos videocriação e imagem em movimento⁷. Na mesma publicação o termo é simultaneamente negado e confusamente recorrente, utilizado desde logo no título e em alguns dos textos. O artista e académico Pedro

⁶ Idem - p.90

⁷ Idem - p.120

Cabral Santo também preconizou a expressão “imagens em movimento” em detrimento do vídeo (“O vídeo é um dispositivo tecnológico que foi inventado pela Sony. (...). A palavra correcta nunca deve ser o vídeo, deve ser a “imagem em movimento””).

Considera-se que “imagens em movimento” é abrangente demais para a presente dissertação, pois inclui a arte cinética, cinema, talvez até performance que não são o objecto de estudo aqui. Podemos acrescentar a expressão “imagens videográficas”. Se esta última designação parece ser a mais adequada, não é no entanto fluida, talvez pela sua extensão e agressividade sonora. Não podemos ignorar o uso corrente das palavras.

Utilizar-se-ão as diferentes terminologias conforme a sua adequação ao contexto. Saliente-se, porém, que o termo “vídeo arte”, expressão simultaneamente repudiada e persistente por ser, para muitos, fluida na oralidade, será evitada no presente texto por evocar uma abordagem ao vídeo tal como aconteceu nos anos 60-70 e por tendencialmente delimitar o campo nesse período temporal, o que se tenta igualmente contrariar no presente estudo — para além de constituir um anglicismo (porque não se diz antes arte vídeo?). O campo de estudo é o vídeo na arte contemporânea, sendo que o vídeo, como veremos, é um conjunto de especificidades técnicas e simbólicas que extravasam o que correntemente é entendido e que, esperamos, possa ainda nos surpreender.

Para continuar a definição do campo do presente estudo, convém referir que se entende a arte contemporânea como sendo a arte do presente, (como lembrou Boris Groys⁸) e todo o território das artes visuais que se expande principalmente a partir do pós Segunda Guerra Mundial, com os contornos (desejavelmente) indefinidos.

Apesar de se considerar que o suporte por si só não tem à priori razão de ser ou alvo de interesse — os meios técnicos não têm uma essência em si —, não constituindo um género em si, o vídeo corresponde a uma nova abordagem à matéria, ao real e à introdução do tempo e do som na área das artes plásticas. E, constituiu-se ao longo do tempo, apesar de tudo, como um campo de estudo em si mesmo.

⁸ No colóquio *Pensar o museu*, em Serralves (26 a 28 de Novembro de 2009) os convidados Boris Groys e Hal Foster referiram a dificuldade que pode haver em definir o que se entende por “arte contemporânea” ou o quanto esta expressão tem sido utilizada sem se pensar exactamente o que ela implica. Relembro que Hal Foster definiu a arte contemporânea como algo frequentemente precário na sua forma.

Revelou-se pertinente trazer para a área da museologia reflexões inerentes a este *medium*, consultando outras disciplinas (essencialmente a História da Arte e a Estética) e fazendo visitas a diferentes instituições, em Paris (Centre Pompidou, Bibliothèque Nationale François-Mitterrand, Labo VAO, Le Bal, entre outros) e em Lisboa (pela frequência de exposições e eventos na área da arte contemporânea), numa tentativa de fazer um ponto de situação sobre este suporte, essencialmente no contexto expositivo, em museus e centros de arte contemporânea.

O vídeo constitui actualmente um suporte que não surpreende encontrar em contexto museológico e expositivo, ou numa exposição de arte contemporânea. Percorreu um caminho e consolidou uma história com implicações que, convém lembrar e salientar, diferem das de há apenas 10 anos atrás — talvez até menos. Também por isso, pareceu necessário fazer uma reflexão sobre este *medium* artístico, especificamente na área da museologia.

No contexto actual, o uso e a coabitação com o ecrã, o seu lugar na paisagem quotidiana, difere em muito da dos anos 70. Refirimo-nos à sua espectacular proliferação, às horas diárias que cada um de nós passa actualmente à frente de um ecrã, seja ele o da televisão, do computador, do telemóvel ou dos que pontuam a paisagem urbana. Em relação ao vídeo, devemos-nos interrogar sobre a existência de fenómenos tais como *Youtube*, *Vimeo*, incríveis bancos e arquivos de vídeos gratuitos e acessíveis a partir de casa. Ter em conta e aprofundar estas e outras matérias é fundamental para a compreensão do impacto real do vídeo no campo perceptivo e sua relevância nas exposições.

Compreender o perfil dos visitantes das exposições, aos quais se pode conferir maior responsabilidade e exigir cada vez mais, na medida em que os meios de informação são facilmente acessíveis e praticamente gratuitos, é também exigir mais dos próprios museus e das instituições que devem simultaneamente educar, informar e estar à altura dos seus receptores. Porque é que se vai ao museu para ver um vídeo quando tal é possível em casa em condições mais confortáveis ou no cinema? O museu é o local em que é conferida uma dimensão aurática ao vídeo? Se é que esta noção se pode aqui aplicar. Quais as consequências para os espaços expositivos da inclusão deste meio e vice versa? Foram estas algumas das interrogações, a par do confronto com situações de desconforto em exposições, que estiveram igualmente na origem do presente estudo. Abraçar os espaços de exposições como um campo perceptivo sensível é essencial para o uso adequado deste ‘já não tão novo’ *medium* e

suporte. As novas tecnologias têm evoluído tão rapidamente, e de tal forma têm penetrado o nosso quotidiano, que reconfiguraram o nosso campo perceptivo radicalmente, alterando portanto, por um lado, a nossa percepção enquanto receptores de obras e, por outro, o tratamento que é dado a essas obras em contexto expositivo e na área da conservação e catalogação.

Desta forma, importa pôr em perspectiva principalmente dois elementos: o receptor das obras em contexto museológico e o mapeamento complexo deste *medium*, factor que transparece nos dispositivos da sua apresentação.

A questão do receptor da arte no século vinte será o tema central na primeira parte deste trabalho, na medida em que é o principal visado na concepção das exposições e, à luz da rápida evolução do seu perfil, considerou-se fulcral, neste contexto, observar o seu percurso ao longo do século vinte, actualizando o seu retrato físico e psicológico. A forma como o corpo e a atenção do visitante são envolvidos nas exposições e na sintaxe das obras de arte, evoluiu consideravelmente no decorrer da história da arte e da museologia, até chegar ao papel de “sujeito emancipado” (idealmente) e “interactuante”. Ter em conta o perfil e a postura do público é determinante para perceber o impacto que os objectos e os contextos de arte têm realmente, nomeadamente os objectos videográficos.

Na segunda parte, o centro de interesse será o vídeo como suporte. Partindo do pressuposto de que a percepção no “campo do sensível”⁹ absorve informações que vão muito além do que a consciência pode verbalizar imediatamente, tentou-se reunir aqui o que está em jogo na exposição do vídeo. Que história está inscrita nele ou o assombra? Trata-se de um *medium* permeável e dialogante com as mais diversas linguagens artísticas, com os contextos estéticos (da modernidade até hoje), com os meios técnicos e, constitui parte integrante de um campo mais vasto o da imagem em movimento e actualmente, do digital. A dificuldade na abordagem do vídeo liga-se precisamente por nele confluírem conseqüentemente campos tão diversos. Abordam-se ainda os desafios técnicos deste “*medium* variável” que exige uma diferente concepção da conservação.

⁹ No “regime estético” tal como descrito por RANCIÈRE, Jacques - *Le partage du sensible: esthétique et politique*, 2000

Não se trata aqui de um estudo sistemático, mas antes dar conta de leituras, pesquisas efectuadas, diferentes reflexões e de intuições no contacto com este suporte em exposições e no estudo da arte contemporânea.

No terceiro capítulo, no seguimento das reflexões sobre os assuntos apontados, debruçar-nos-emos no ciclo *Téléthèque, Encontros Videográficos* enquanto estudo de caso. Este projecto centrou-se em obras videográficas como ponto de partida para conversas com os seus autores e surgiu em resposta aos novos desafios de ambos, o vídeo e o meio das artes visuais. Constituindo-se simultaneamente como o culminar e o ponto partida do presente estudo, *Téléthèque* apresenta-se como um formato que responde às várias problemáticas levantadas (pelo estatuto actual do público e o carácter do *medium* vídeo) e às problemáticas diagnosticadas em relação às artes visuais em geral, ao contexto local (português) e ao papel dos museus e centros de arte na criação e na construção das comunidades. O contexto criado na *Téléthèque* serviu de quadro de debate, para sondar a cena artística local, recolher e partilhar diferentes experiências e reflexões.

Em anexo encontram-se os registos em vídeo das conversas tidas na *Téléthèque, Encontros Videográficos*, em três DVDs. Trinta minutos por conversa, três conversas por DVD¹⁰. Não foi feita uma montagem específica, apenas se queriam dar a ver fragmentos das conversas. Duas sessões não constam nesses registos vídeo (*Téléthèque #7*, Alexandre Estrela e *Téléthèque #9*, Rita Figueiredo), por razões várias, pelo que se juntam as transcrições das mesmas (Anexo 3 e Anexo 4). Juntam-se igualmente as transcrições das conversas de Eduardo Matos (*Téléthèque #1*) e Cristina Mateus (*Téléthèque #5*) por serem citadas ao longo da dissertação. As transcrições foram abreviadas e, por vezes, foram criados separadores para uma leitura orientada.

¹⁰ Os DVDs foram montados e produzidos por Maria Mire para serem apresentados no *Terraço* (projecto com curadoria de Filipa Oliveira na Feira de Arte Contemporânea, Lisboa, 2010).

CAPÍTULO 1

O receptor da arte : do visitante ao sujeito emancipado

O museu é uma instituição recente na linha temporal da história da humanidade e da cultura. Segundo Françoise Choay¹¹, a sua criação, respeitando alguns parâmetros de modelos actuais, coincide com a revolução francesa no século dezoito, e o advento da democracia. A consciência da existência de um património cultural que é de todos e os impulsos revolucionários destruidores que o puseram em risco revelaram paradoxalmente a sua importância e a sua fragilidade, o que (não sem contradições e tensões) levou ao reconhecimento da necessidade da sua salvaguarda para gerações futuras e à criação de instituições públicas que velassem pelo património, essência da cultura e identidade dos povos.

O visitante do museu foi uma conquista do século dezanove, no seguimento da “invenção” do museu. Por razões sociais, de educação, de progresso e económicas, começou-se a criar o hábito de frequência de exposições e, num jogo de sedução, criaram-se estratégias para atrair o máximo de público possível. O modo de apresentação das “museálias” e do que com elas se quer veicular tornaram-se questões fundamentais no contexto do museu recém-criado.

O século vinte herda, portanto, duma conquista dos visitantes dos museus e de certos modos de apresentação. O museu tornou-se uma instituição forte, símbolo de poder e reflexo da sociedade. Esta instituição vai, no entanto, ser sistematicamente questionada, por vezes de forma violenta, ao longo do século vinte, pelos artistas que tomam consciência da importância do seu quadro de apresentação e dos seus pressupostos e determinismos correlativos, que muito influem na recepção das suas criações.

Para o presente capítulo, tentou-se reunir alguns dos factores que definiram a postura do público da arte do século vinte, factores esses determinantes para a percepção das obras de arte. O público, os modos de apresentação das obras e a criação tornaram-se indissociáveis e os artistas, logo desde o início do século vinte, colocaram desafios que alteraram radicalmente os pressupostos museológicos e o sistema da arte do século dezanove. O modernismo e o pós-modernismo trouxeram

¹¹ CHOAY, Françoise - *L'allégorie du patrimoine*, 1992

alterações na sintaxe da linguagem artística que vieram exigir ao público diferentes posturas e formas de leituras da exposição. A reformulação da linguagem artística e de todo o sistema de apresentação das obras constituem dos desafios mais importantes na história da arte do século vinte.

Vamos tentar traçar uma história da figura do corpo e da psicologia do visitante das exposições ao longo do século vinte, recorrendo essencialmente à História da Arte, a algumas obras marcantes para esta temática, mas também à museologia e à estética. Esta abordagem ao público situa-se fora do campo da sociologia, sem estatísticas, traça numa linha transversal, a leitura do evoluir do estatuto do público da arte do século vinte.

Quais foram então alguns dos principais factores museológicos, as obras e os acontecimentos que vão pôr em jogo e redefinir a postura do visitante e de que modo?

1.1 A herança do século dezanove, o visitante ‘domesticado’

A entrada no século vinte na área da museologia é feita com os principais pilares já instituídos do que é um museu na sua concepção ainda actual. Alguns ajustes (passo o eufemismo) que acompanham a evolução social e das mentalidades serão feitos durante o século vinte. Quais as características do público no início do século vinte e como se definiram elas?

Com o devir laico do aparelho de Estado das nações ocidentais, a Igreja vai gradualmente perder influência nos poderes políticos e económicos a partir de finais do século dezoito, consoante os países. Poder religioso e poder político são separados. O campo cultural e espiritual são, no entanto, humanamente vitais e constituem ferramentas de poder. A identidade — proporcionada, entre outros, pelo património e preservada nos museus contentores — é uma questão fundamental para a força, o estímulo e a operacionalidade de um povo. A identidade funciona num movimento de vai e vem entre o alter e o ego, como explica Paul Rasse¹²: paradoxalmente, a pertença a uma comunidade com cultura e códigos partilhados alberga e fortalece o indivíduo e a sua percepção enquanto pessoa única e de valor. O museu de arte é um dos dispositivos laicos que substitui o templo e a religião na construção dessa

¹² RASSE, Paul - *Techniques et Cultures au Musée*, 1997, p.22

identidade colectiva. Para além disso, e de forma mais premente no século dezanove, a construção de uma alternativa espiritual à Igreja é vital para a sobrevivência e consolidação da democracia.

Os paralelismos entre o museu e o templo são múltiplos e contraditórios. A antropologia aponta a existência de rituais nas culturas laicas que seriam supostamente culturas “anti-ritual”. O museu, enquanto instituição por fundação laica, vai adoptar e imitar, consciente ou inconscientemente, o templo tanto em termos arquitectónicos como no estabelecimento de rituais e comportamentos. Carol Duncan, que descreve pormenorizadamente este processo, vai mais além nesta comparação e faz a seguinte declaração: “a invenção da estética pode ser tida como uma transferência dos valores espirituais do campo sagrado para o tempo e o espaço laicos.”¹³. Esta transferência aconteceu da religião à estética, passando-se do culto religioso ao culto das obras de arte. Carol Duncan explica este processo, uma espécie de novo tipo de êxtase, como “um estado de graça laico pela comunhão com os génios imortais da arte do passado – espíritos que oferecem redenção.”¹⁴

O museu vai ser o novo templo, o palco desse momento de contemplação e de nova espiritualidade, e o visitante (novo tipo de crente) vai desempenhar uma performance, obedecendo a códigos e rituais. As características espaciais e comportamentais do museu e do templo são à partida comparáveis. Em termos arquitectónicos, nos museus construídos no século dezanove, foi recorrentemente adoptada, por exemplo, a escadaria para aceder à entrada do museu que simboliza e materializa a ideia de ascensão espiritual; as qualidades espaciais geralmente solenes e majestosas, e a decoração preparam o visitante psicologicamente para a sua entrada na exposição. No museu, as preocupações quotidianas e o decorrer da vida ficam em suspenso, entra-se num espaço à parte, num parênteses. Carol Duncan compara o percurso museológico à narrativa estruturada no interior das catedrais e o visitante ao peregrino.

No século dezanove, o número de visitantes do museu conhece um aumento considerável. A ida ao museu é um hábito que se começa a criar e que implica uma aprendizagem de comportamento e de postura a adoptar. Nele são afixadas proibições, tais como, as de comer e beber ou tocar nas obras. É esperado do visitante um comportamento decente, calmo e silencioso, que o predisponha à contemplação das

¹³ DUNCAN, Carol - *Civilizing Rituals: inside public art museums*, 1995, p.14, tradução livre

¹⁴ Idem

museálias e à assimilação de informação¹⁵. O museu solidifica por este meio a comunidade enquanto corpo cívico, desempenhando ainda o papel de guardião dos mais altos valores tidos por certos ou justos. É o local onde se encontra “a verdade das verdades”. Verdades criteriosas e cuidadosamente seleccionadas por um aparelho estreitamente ligado ao estado e aos poderes vigentes.

Depois, no museu, as pessoas “inventam activamente, consciente ou inconscientemente, o seu próprio programa de acordo com os acidentes históricos e psicológicos que constituem a sua identidade.”¹⁶. Não podemos aqui deixar de frisar que os visitantes dos museus eram, de início, maioritariamente membros da elite ou das camadas mais abastadas e educadas, apesar de já se registarem algumas iniciativas pontuais, principalmente em Inglaterra, pela maior abrangência de públicos. Só na segunda metade do século vinte se vai conhecer uma real massificação do público dos museus, ligada também ao turismo cultural. Factor que vai trazer outro tipo de problemas, apontados por Françoise Choay, relacionados com falta de condições para a recepção da obra num contexto de facilitismo, multidão e excesso de informação e marketing (sintoma da necessidade de redefinição do ritual?).

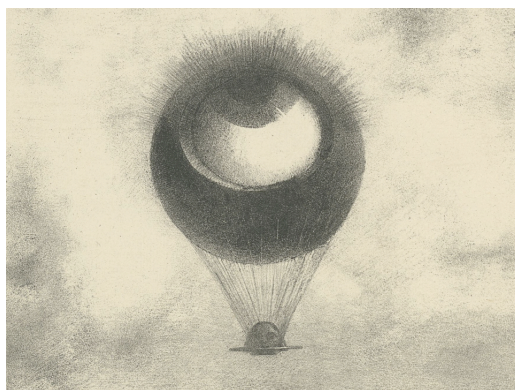
O discurso, e os valores, promovidos pelo museu supostamente baseado numa rígida racionalidade laica deverá ser questionado. Por exemplo, um dos valores inerentes às exposições, apontados por Carol Duncan, é que o museu, pela selecção de obras ali apresentadas, manteve-se, até tarde, um local onde o emissor e o receptor da arte principais visados, eram o homem, enquanto género masculino e branco. São tomados como exemplo a recorrência de obras de Picasso e De Kooning representando “masculinamente” nus femininos. Outro facto apontado é o da primazia dum cultura ocidental branca que persiste até aos finais do século vinte. Carol Duncan denuncia ainda alguma rigidez e falta de capacidade crítica dos comissários de exposições, com uma leitura da História da Arte insuficientemente questionada e a sua cumplicidade com os valores dos poderes vigentes em geral, inclusive com os poderes financeiros e comerciais. Por exemplo, compactuando com um certo tipo de imagem publicitária, validando-a no seio da instituição pública...

¹⁵ No texto *Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica: os novos manuais de civilidade no campo cultural*, João Teixeira Lopes questiona a integração de códigos em camadas sociais mais baixas (ainda hoje não seria um dado adquirido) e salienta a riqueza de alguns comportamentos menos convencionais e espontâneos, in SEMEDO Alice e TEIXEIRA LOPES (coord.) - *Museus Discursos e Representações*, 2005, p.61-68

¹⁶ DUNCAN, Carol – Op.cit., “(...) actively invent, consciously or unconsciously, their own programs according to all the historical and psychological accidents of who they are.”, p13

Eis os pilares lançados no meio dos museus de arte, em termos de relação da instituição com o seu público e com os quais se abre o século vinte. Alguns pontos poderiam aqui ser aprofundados e acrescentados, no entanto caracterizamos o essencial do visitante no início do século vinte, moldado no século anterior: apesar de pertencer à classe de elite burguesa, à semelhança do crente, é um corpo dócil, intimidado e em admiração perante uma instituição poderosa e sacralizada. Dividido na dicotomia religião/democracia, entre a solenidade de um ritual contemplativo e a palavra da racionalidade e sabedoria inquestionáveis, baseados nas representações e valores vigentes da altura, tais como a primazia do género masculino e da cultura ocidental branca. Como vai acontecer o confronto deste visitante com um modernismo incessantemente revolucionário e como vai este último redefinir o primeiro?

1.2 O modernismo e o advento do *white cube*, o visitante como *desembodied eye*



1-*L'Oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*
Odilon Redon, 1882, pormenor, litografia (pormenor) © Bnf

É difícil especificar uma data precisa para o nascimento do modernismo. Rimbaud, Walt Whitman e outros escritores da vida moderna e, no caso da pintura, principalmente Baudelaire abriram o caminho, sem dúvida. É difícil definir o que é o modernismo, podemos dizer que se relaciona sobretudo com o modo de vida proporcionado pelos novos ritmos e meios técnicos da era industrial. O modernismo valoriza noções como a moda, o transitório e o instante. Em pintura, podemos detectar

elementos associáveis ao modernismo a partir do impressionismo que se vai construir destacando-se da representação do real — função essa desempenhada pela fotografia numa captação do real directa pelo contacto da química com a luz, (invenção de Niepce em 1822 e aperfeiçoada por Daguerre, exposto pela primeira vez publicamente em 1839) a técnica que abriu uma nova era na imagem. Mas tratar-se-á de facto de modernismo?

Convencionalmente, na linha cronológica da história da arte, a arte moderna começa com o emblemático quadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger*, de 1907. Mas então, como desassociar do modernismo pintores anteriores como Turner e Whistler que revelam uma concepção pictural já moderna e abstracta *avant l'heure*, ou os impressionistas, e Cézanne o mestre da desconstrução da imagem (literalmente) e Ingres ou Manet que de forma mais subtil e quase imperceptível para os nossos olhos do século vinte e um, provocaram no público da época hilaridade e escândalo ?

Ainda no século dezanove, e em confronto com a autoridade vigente dos museus e das instituições oficiais anteriormente descrita, os artistas insurgem-se contra o sistema institucional dos *Salons* e da *Académie* que impunha o gosto oficial. Pintar para o *Salon* implicava ter em conta o gosto do júri que o presidia e as condições para a recepção das obras pelo público. Gérard Monnier descreve os critérios que agradavam ao júri da seguinte forma: “caractères formels homogènes et stables (...): un dessin élégant et précis, un coloris agréable et clair, un modèle suave.”¹⁷ Em relação ao público, e numa tentativa de sobressair no meio das várias obras expostas por parede, numa museografia típica do século dezanove, os pintores adoptam diferentes estratégias para se destacarem, por exemplo, pelas dimensões desmesuradas das telas ou pelo impacto do tema ou das cores que elas podiam ter. É criado o *Salon des Refusés* em 1863 sob Napoleão III, onde foi exposto o *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1862-63). Este *salon* não resultou, não encontrou aderência dum público cujo gosto se calcava ainda muito no do júri oficial e um público que não estaria preparado para o modernismo que se começava a revelar na pintura. Só em 1884 é que vem a ser criado o *Salon des Indépendants*¹⁸ que, este sim, terá continuidade. A partir dessa data e até à Primeira Guerra Mundial, principalmente em Paris, o centro de criação da época, surgem outros *salons*. Os artistas organizam-se

¹⁷ MONNIER, Gérard - *L'art et ses institutions en France: de la révolution à nos jours*, Paris, 1995

¹⁸ Idem, p.265

entre eles na realização de exposições e as galerias começam a desempenhar um papel relevante. Segundo G.Monnier, a pluralidade dos *Salons* é a única resposta possível à crise do *Salon* único que tornado progressivamente mais tolerante, se encontrava sobrecarregado em termos de número de obras expostas. Os artistas conhecem, então, uma maior liberdade de criação e de exposição, e ao público é dada a oportunidade de ver e julgar por si mesmo a validade do que lhe é submetido, sem o filtro selectivo e restritivo da academia. Desde logo, há uma maior exigência em relação ao público e, de certa forma, é-lhe atribuída confiança, capacidade de julgamento, percepção e entendimento, fora dos cânones instituídos e oficiais. Mas é uma verdadeiramente nova relação entre o público e as obras que começa. Porque as obras que vão ser criadas a partir daí oferecem um sistema de percepção totalmente diferente, que vai desafiar o que era considerado inteligível.

Se o citado *Déjeuner sur l'herbe* joga com provocação, ainda que respeite ou se inclua dentro de certos códigos da Academia — o ultrajo do olhar directo ao espectador do nu feminino rodeado por companheiros, a construção anti-académica na distribuição das figuras e da paisagem na composição, dialogam com a tradição e assumem-se numa referência directa ao clássico pintor renascentista Rafael —, *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (1907), encontra-se totalmente libertado destes parâmetros. Este quadro vai incluir na sua sintaxe, referências primitivas, reconhecimento de outras culturas que não a ocidental, e leva mais longe a desconstrução pictórica começada anteriormente por Seurat, os Impressionistas e os *Fauves*, e mais directamente, neste caso específico, Cézanne. O vigor e a espontaneidade do gesto do pintor são acentuados pelo carácter inacabado deste quadro. *Les Demoiselles* inaugura ainda a concepção da superfície pictórica como um universo em si, cortado do seu referencial visual real e inventa um sistema de representação a caminho da abstracção e do vasto campo não-retiniano que se abre. Sem aprofundar mais esta obra, que polariza no seu sistema de sinais complexo, denso e sofisticado, a viragem para o século vinte, pode-se assinalar ainda que contribui para a popularidade das estatuetas africanas e é devedora também da existência do Museu de Etnologia no Trocadéro, aberto ao público em 1882, que muito influenciou os artistas da época, como descrito por William Rubin em *Le*

Primitivisme Moderne.¹⁹ Com a Arte Primitiva aprendeu-se, ou melhor, reaprendeu-se a ter um olhar sintético e abstractizante, e a privilegiar a composição, assim como o impacto e a carga expressiva das formas, em detrimento do tema tratado e do seu referencial retiniano: é a passagem da reprodução e mimetismo do real (sistema descrito desde Aristóteles em *A Poética*) à sua representação. É de facto um novo olhar que é exigido ao público, agora convidado a exercer ele também um olhar mais abstracto e a jogar com um novo sistema de referências, num novo campo perceptivo.

Este novo campo perceptivo vai exigir novas formas de apresentação das obras. Temos, portanto, traçado o contexto onde vai aparecer um novo modelo de espaço de exposição, o *white cube*, no qual se vai movimentar o visitante. O texto *The Modern Art Museum* de Christoph Grunenberg²⁰ elege como momento fundador para a museologia e para as exposições de arte moderna o MoMA (Museum of Modern Art de Nova Iorque) e Alfred Barr que permaneceu director desta instituição de 1929 a 1943. O MoMA tem uma arquitectura de estilo internacional (moderno) concebida pelos arquitectos Philip Goodwin e Edward Stone. O *white cube* implementa um espaço modernista de linhas puras que cria um ambiente de calma e contemplação contrastante com o movimento urbano caótico por um lado, por outro é um traçado na continuidade das linhas arquitectónicas da cidade instaurando o espaço museológico como um prolongamento da cidade, ou um prolongamento da vida, e não mais como um espaço intimidante inspirado no templo religioso. O *white cube* inscreve-se na narrativa da dessacralização da arte, aproxima a arte do público e impulsiona o desaparecimento do pedestal.

O MoMA impôs-se, de facto, como exemplo e referência, tanto pela tipologia dos espaços depurados, como pelo discurso museológico baseado num percurso cronológico evolutivo, considerado posteriormente excessivamente dirigista. É inegável que fez uma selecção, estabeleceu e sistematizou uma narrativa de história de arte (veementemente questionada *et pour cause* pela já citada Carol Duncan).

No entanto, a história do *white cube* é mais complexa. Em 1902, é inaugurado o edifício da Secessão Vienense desenhado por Joseph Maria Olbricht. Resultado do vigor dos jovens artistas Vienenses, associados por uma estética comum e pela necessidade de ter um espaço próprio, e, sobretudo, em resposta a uma situação

¹⁹ RUBIN, William - *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the Tribal and Modern*, 1984, p.11

²⁰ GRUNENBERG, Christoph - *The modern art museum*, in BARKER, Emma, *Contemporary Cultures of Display*, 1999, p.26-49

similar à que foi descrita nos *Salons Parisiens*. O objectivo deste edifício era responder às ideias de *Gesamtkunswerk* (obra de arte total), de que já era questão para aquele núcleo de artistas (Klimt, Moser, Carl Moll, Alfred Roller, etc.) As obras expostas neste espaço foram muito limitadas em número e as preocupações em relação à encenação rigorosa do espaço são significativas para o nosso tema. O edifício branco no seu interior tem um sistema de iluminação zenital subtil, uma precisa escolha dos materiais utilizados e as suaves tonalidades das paredes. A exposição inaugural foi acompanhada por um catálogo²¹ e na inauguração foi tocada a interpretação de Wagner da *Nona sinfonia* de Beethoven, dirigida por Mahler. As peças centrais da exposição eram uma estátua de Beethoven (*Beethoven Songeur*, Kingler) e o friso *Beethoven* de G.Klimt considerado o que de melhor nos chegou da arte austríaca desta altura.

Existe portanto, neste núcleo de artistas, uma forte consciência da exposição como um todo, da importância desta para as suas obras, das condições de percepção proporcionada ao público que vão desde o espaço arquitectónico, à informação no catálogo e até à música que acompanha estas obras (uma concretização da ideia de *Gesamtkunswerk*). Tiveram a excepcional possibilidade de realizar e materializar as suas visões do quadro ideal para apresentação das suas obras.

O modelo do *white cube* nasce, portanto, duma necessidade intrínseca das obras e está estreitamente ligado à criação artística. O próprio atelier do artista vai tender a parecer-se com o *white cube*. Os artistas vão procurar espaços mais amplos para o seu trabalho. Um dos exemplos mais expressivos será o atelier de Mondrian sobre o qual Marta de Menezes, no seu recente livro *Decon*, faz a seguinte observação: “Este ambiente está plenamente de acordo com a ideia do estúdio como um laboratório de experimentação ou cela e do artista como cientista”²². O espaço de exposição da arte moderna e até o do atelier, da sua concepção, é amplo, depurado, branco e asséptico, onde cada obra é observada, uma de cada vez, com um intervalo purificador entre cada uma. Cada peça vai ter nesse espaço o vazio envolvente necessário para sua valorização.

²¹ MAI, Ekkehard - *La Sécession Viennoise de 1902, l'exposition comme oeuvre d'art totale* in KLÜSER Bernd e HEGEWISCH Katharina, *L'Art de l'Exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle* (1991), 1998, p.58

²² MENEZES, Marta de - *Decon*, 2009, p.21

O *white cube* é também um palco para o visitante das exposições. Este vai desempenhar a sua performance e, o seu olho vai separar-se do corpo. O visitante toma a forma de *Desembodied Eye* descrito por Brian O’Doherty: “o espaço modernista redefine a condição do observador; mexe com a sua auto imagem”²³. O público, no interior do cubo branco, vai gradualmente ganhar consciência de si próprio enquanto presença no espaço de exposição. No seu último texto, *L’œil et l’esprit*, Merleau-Ponty descreve o complexo processo de percepção, em especial da pintura, como algo que envolve o corpo e a presença (o insubstituível aqui e agora da fenomenologia) e, a consciência de se estar a ver, o “ver-me vendo” como parte integrante do processo da percepção: “Un corps humain est là entre voyant et visible, entre touchant et touché”.²⁴ É evocada mais longe, metaforicamente, a existência de um terceiro olho.²⁵

1.3 Mudanças na sintaxe das obras, novos desafios

Tocamos aqui noutra factor que interessa aprofundar: o estatuto do real na arte do século vinte. Este vai contribuir igualmente para um desdobramento do visitante (separação da consciência no ver-se vendo) cuja visão opera no sistema de arte pictórica que vem da linha do Cubismo, em que o corpo desempenha ainda um papel quando confrontado com objectos e situações reais.

Ao público ser-lhe-á atribuído doravante um papel de criador. Numa ainda outra dimensão, a memória ou a narração terão um papel a desempenhar. Surge um novo tipo de público: o público ausente, o que *não estava lá*.

William Rubin define a invenção da colagem no caso de Picasso, em 1912, com *Nature morte à chaise cannée* como uma “segunda reacção primitivizante”²⁶. É na continuidade do interesse de Picasso pela arte tribal que o pintor vai introduzir elementos do real na tela (a palhinha colada e a corda em vez de moldura), o que mais tarde dará origem igualmente aos *assemblages*, imitando um processo e usando materiais que eram comuns na escultura tribal. Se, por um lado, talvez a leitura pelos

²³ O’DOHERTY, Brian - *A ideologia do Espaço da Arte* (1976-81), 2007, p.36

²⁴ MERLEAU-PONTY - *L’œil et l’esprit* (1960), 1964, p.18

²⁵ “Dirons nous donc qu’il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales (...)”. Cit. idem, p.24

²⁶ RUBIN, William - Op.cit., p.64

artistas da arte tribal não fosse correcta (isto era reservado aos antropólogos e etnólogos) — as peças em questão eram oriundas e resultado de sociedades com funcionamentos colectivos e rituais mágicos muito distintos do individualismo dos criadores europeus e ocidentais —, por outro, é na apropriação do seu modo de expressão que se opera um salto nas possibilidades expressivas da arte na cultura ocidental. O que põe, desde logo, em causa a doutrina evolucionista na época do forte entusiasmo dos avanços da técnica que ainda mal tinham começado, e que vão moldar a linguagem artística. Como é o caso da fotografia, em que o que está em jogo, é um novo sistema do real. Com a introdução do real no campo da arte, o público é expulso do “Éden do Ilusionismo”, como observa O’Doherty subentendendo o conforto burguês que se derrubaria daí em diante²⁷.

A esta introdução do real, ainda antes da Primeira Guerra Mundial, segue-se outro fenómeno que vai conferir um novo papel ao público, ou pelo menos enunciá-lo. No espaço institucional de apresentação da arte e os seus meios cenográficos, especialmente no progressivamente instituído *white cube*, tudo se pode tornar arte, até, como diz Carol Duncan o medidor de temperatura e humidade pode, neste contexto, revelar qualidades estéticas e ser tomado por uma obra de arte²⁸. A *Roda de bicicleta* (1913) ou o muito provocador *Urinol* (1916) de Duchamp, são o início do *ready made* que vai explorar e denunciar esse facto, mas vai sobretudo questionar o papel do público, que adquirirá, em diversos contextos, a responsabilidade de concluir o processo artístico. Depois da criação, depois da legitimação do objecto artístico, a confrontação com o público vai ser um outro momento nodal e declaradamente criativo para as diferentes recepções e interpretações possíveis da obra. A disponibilidade do público e sua receptividade torna-se fundamental para a existência do momento final do ciclo artístico, de tal forma que é sugerido não ser necessário tratar-se de arte para se sentir a emoção estética que pode acontecer com objectos do quotidiano e em momentos e espaços até inusitados. O público torna-se central, um protagonista essencial no sistema da arte.

Duchamp tornou-se o símbolo de acontecimentos impulsionados pelo Dadaísmo que tem, no entanto, um contexto ligado a vários movimentos, entre os

²⁷ O’DOHERTY, Brian - Op.cit., p.35

²⁸ DUNCAN, Carol - Op. cit., “(...) in the liminal space of the museum, everything — and sometimes anything — may become art, including fire extinguishers, thermostats, and humidity gauges, when looked at through the aesthetizing lens of museum space (...)” p.20

quais, o Surrealismo e as subjacentes valorização do acaso e as então recentes teorias do inconsciente de Freud (entre outros factores). Tristan Tzara, André Breton, Picabia, Jean Arp, Man Ray, Max Ernst, etc., são alguns dos artistas, entre eles alguns escritores, mais próximos e nos primórdios desta linguagem que reagia à rigidez cubista e via no biomorfismo²⁹ uma maior liberdade e possibilidades mais vastas. Os movimentos artísticos conhecem nesta altura uma internacionalização, como é o caso do Dadaísmo. Paralelamente, o derrubar dos limites e fronteiras da arte, o devir mental da arte, acontecem simultaneamente em diferentes pontos da Europa a partir desta fase, à semelhança das devastadoras guerras que tomariam, elas também, proporções mundiais. O contexto é agora o da Primeira Guerra Mundial (1914-18) e o da *détente* que se segue.

As provocações directas através de manifestações assumidamente absurdas a um público visto como burguês novecentista (o racionalismo tido como responsável pelas piores atrocidades) pelos artistas da época, vão proliferar nos acontecimentos. As mais memoráveis são as das *soirées* Dadas que conheceram na época um forte sucesso e para as quais as entradas chegaram a esgotar. Este movimento baptizado em Zurique, em 1916, vai ter uma vida curta mas intensa, com um pólo no outro continente, em Nova Iorque. A ele estiveram ligados vários artistas que tinham abandonado a pintura e utilizavam a fotomontagem de laboratório e a colagem, nomeadamente os berlinenses Hausmann, George Grosz e Heartfield que usavam os meios de *mass media* numa linguagem por vezes panfletária, para veicular os seus ideais políticos.

Kurt Schwitters também participou em algumas *soirées* Dadas, nomeadamente com o grupo de Van Doesburg. Mas este artista vai desenvolver um trabalho longo, pessoal original e complexo, *Merzbau* (iniciado em 1923 e destruído em 1943) que inaugura a noção de *Environment*. Aqui o público entra fisicamente na obra e tem de exercer contorções com o corpo para se movimentar no espaço tortuoso e labiríntico construído pelo artista, no interior do seu atelier.

Com o modernismo foram, portanto, derrubadas as fronteiras da arte por autores visionários. Só muito mais tarde, no pós-guerra e já nos anos cinquenta e sessenta esta nova semântica artística vai ser desenvolvida e levada ao extremo. O

²⁹ RUBIN, William - *Dada, Surrealism, and their heritage*, 1968 "(...) the prevailing rectilinear structures of the Cubist work dissolved under pressure of curvilinear, "organic" morphology. This biomorphism had its roots in Art Nouveau, although there it was primarily linear in style and botanical in its associations." p.40

papel da fotografia é desde o início importante nesta evolução dos processos artísticos. Como já foi afluído neste texto, a fotografia como impressão do real por contacto directo (luz e química) tomou o lugar duma função que era então reservada a processos manuais, como o desenho, e à pintura de retratar o real, impulsionando a desconstrução pictórica na pintura. A fotografia vai permitir a criação de imagens jogando com o real na fotomontagem, de uma forma totalmente nova e na época provavelmente muito marcante. Explorando as novas máquinas de produção de imagens, os surrealistas vão sobrepor imagens do real tanto em fotografia, como nas primeiras experiências com a imagem em movimento (Man Ray, *Retour à la raison*, 1923, 2'25'', película). Resultaram destas primeiras experiências, imagens em que se associam formas abstractas, outras são a “ilustração” de associações poéticas.

É com Pollock que a fotografia vai desempenhar o papel decisivo, no registo da acção. Ela é complementar na compreensão dum trabalho de pintura, por si só novo, mas provavelmente inconcebível sem este novo elemento que vai fazer existir o momento da criação. Paul Schimmel³⁰ destaca este factor, explicando como as famosas fotografias de Namuth duplicam o registo da *Action Painting* (na medida em que a própria pintura é em si um registo da acção) explicitando-o. Namuth juntamente com Harold Rosenberg (no seu texto *The American Action Painter*, no *The tradition of the new*) ajudaram na construção do mito de Pollock. O público, enquanto aprecia um objecto, uma pintura ainda tangível, testemunha os vestígios e registos duma acção passada. Este vai ser um dado fundamental para os novos processos na produção artística, daí em diante associada à arte efémera (Performance, Arte Povera, Land Art etc.).

1.4 O pós-guerra, o público em situação e participativo

A relação da arte com o público, a partir dos finais dos anos 50, vai ser um verdadeiro desafio tanto intelectual como físico: com o abandono do pedestal e da moldura, é todo o espaço que é agora apropriável pela obra. A consciência das novas possibilidades da arte abre um campo de liberdade imenso para os artistas cuja

³⁰ SHIMMEL, Paul, *Leap into the void: performance and the object*, in catálogo de exposição *Out Of Actions between performance and the object, 1949-1979*, 1998, p.36

radicalidade das propostas está relacionada com a experiência trágica e traumática da Segunda Guerra Mundial, e que se prolonga até bastante mais tarde, no estigma da Guerra Fria: “Simultaneously in the United-States, Europe and Japan, the artists were creating a temporary based and disruptive vision as a direct response to World War II’s destruction and the accompanying awareness of humanity’s fragility’s in a post-Holocaust, post-bomb world.”³¹ *Leap into the void*, título do texto citado, toma literalmente forma nas obras de Yves Klein realizadas após uma viagem ao Japão em 1953, no decorrer da qual visitou Hiroshima que o impressionou. Os paralelismos entre o seu trabalho, a cultura oriental e o movimento Gutaï são concretos.



2 e 3- *Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Yves Klein, 1958, Galerie Iris Clert (www.yveskleinarquive.org)

Em diversos trabalhos, a galeria torna-se matéria prima da arte numa radicalização da mentalização da arte. A primeira exposição dentro desta problemática é de Yves Klein e tem por título *Le Vide* e seu sub-título - muito técnico segundo Pierre Restany - *Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, teve lugar em 1958, em Paris na Galerie Iris Clert. A exposição consistiu na apresentação do espaço da galeria vazio, com apenas alguns apontamentos simbólicos muito precisos, e intervenções mínimas: somente a montra da galeria foi pintada a azul IKB (International Klein Blue), tendo sido o resto do espaço pintado a branco pelo próprio Yves Klein. Na inauguração foram servidos cocktails azuis IKB e dois guardas republicanos estavam à porta da exposição debaixo de um toldo azul IKB (o artista tinha ainda a intenção de iluminar o Obelisco de Paris com luzes azuis na noite da inauguração, o que acabou por ser proibido).

³¹ Idem, p.33

O'Doherty faz, quanto a esta exposição, a seguinte observação: “o conteúdo da galeria vazia – foi, creio eu, uns dos mais decisivos *in-sights* da arte do pós-guerra”. De facto, esta noção de vazio vem fazer tábua rasa dos preceitos relativos à concepção duma exposição, o que permite, como veremos, uma abordagem radicalmente diferente do espaço de exposição e da exposição em si. A noção de “vazio” analisada por Anne Cauquelin em *Fréquenter les incorporels*, numa tentativa de desvio das culturas orientais e apropriação pelas referências ocidentais, é uma forma possível de caos: “o incorpóreo do vazio torna possível o número infinito de ligações que acolhe”

32



4- *Le plein*, Arman, Galerie Iris clert, 1960 (www.orgone-design.com)

A esta exposição do vazio segue-se, no mesmo espaço e no ano seguinte, *Le Plein*, de Arman, que radica em preceitos totalmente antagónicos dos pressupostos na exposição de Klein. Este artista encheu totalmente o espaço da galeria do chão ao tecto e “Pela primeira vez na breve história das intervenções em galeria, o visitante fica *fora* dela.”³³ O'Doherty sugere que “Assim, o visitante de Arman, mantido fora da Galerie Iris Clert abarrotada, pode reconhecer em sua própria raiva um pouco da raiva do artista.”³⁴ O público passa a ser tratado de forma diferente, é tido em conta, faz parte integrante da obra, é provocado e não tem alternativa senão tornar-se ele

³² CAUQUELIN, Anne, *Fréquenter les Incorporels, Contribution à une théorie de l'art contemporain*, 2006, p.109, tradução livre

³³ O'DOHERTY, Brian - Op.cit., p.108

³⁴ Ibidem

próprio também criador. “A invisibilidade do que estiver indicado como retirado ou deslocado dá pleno sentido à *anopticidade* duchampiana: a actividade artística torna-se mental e o olho, um órgão fantasma, opera agora como simples porteiro de zonas imaginárias.”³⁵ diz Anne Cauquelin. A “mentalização” da arte (Leonardo da Vinci defendia já que “a arte é uma coisa mental”) e o novo estatuto do público já implícitos nas obras de Duchamp e dos Dada, são levados aqui mais além, e ao espectador é definitivamente exigida uma postura intelectualmente activa. No caso do *Pleno* de Arman, o público poderá projectar a sua imaginação sobre a condição, a quantidade, a disposição acumulativa e o tipo de objectos que se poderá encontrar no interior da galeria, para além de aperceber-se da situação da galeria vedada e tomar consciência da sua própria condição no exterior da galeria. O visitante tornou-se um tema.

Ainda na mesma Galerie Íris Clert, em Julho 1959, o artista suíço Jean Tinguely concebeu peças para a exposição “*Vitesse pure et Stabilité monochrome*” (1958) em colaboração com Yves Klein (é interessante ver como os opostos se atraem). Nessa mesma exposição mostrou várias máquinas para fazer desenhos. Os desenhos eram uma colaboração das pessoas — imprescindíveis portanto numa situação interactiva— com a máquina, as denominadas *Meta-Matic* que funcionavam com fichas próprias para serem postas em funcionamento. Tinguely desenvolveu um trabalho de escultura e de instalações cinéticas em que envolvia tudo e todos em acontecimentos divertidos, festivos, tanto amigos artistas com quem provocou e concretizou colaborações colectivas, como as já referidas pessoas de rua e com o público. Peças em movimento, umas sonoras, umas explosivas, outras interactivas e ainda criadoras de desenhos, de performances em que o público se vê agredido com humor, com bolas de ping-pong, folhas de papel, etc. Organizou ainda espontaneamente um desfile, quando pede ajuda a amigos para transportar peças do seu atelier para a galeria onde ia ter uma exposição (Quatre Saisons, Rue de Grenelle, 1960), nesta ocasião a polícia acabou por intervir e prender Tinguely. Este artista produziu diversas peças que são tributos a outros artistas que admirava (Meta-Malévich, Meta-Kanfisky, Meta-Merzbau, etc.) e, depois, existe ainda a série dos filósofos, esculturas instalações (Arthur Schopenaur, Martin Heidegger, Henri Bergson, etc) e, a partir de 1970, começa *La Tête* peça de dimensões gigantes (22,5

³⁵ CAUQUELIN, Anne - Op.cit., p.59

metros de altura) construída aos poucos na floresta Milly La-Forêt (em Fontainebleau). *La Tête* acolhe e articula trabalhos e intervenções de vários artistas entre os quais Spoerri, Eva Aeppli, Luginbühl, Sepp Imhof, e Nikki de Saint Phalle claro, entre outros, presta ainda homenagem ao seu falecido amigo Yves Klein e assume a referência a *Merzbau* de Kurt Schwitters. Nesta peça o público entrava no seu interior onde podia admirar as diferentes intervenções de cada um, e podia sair por um escorrega. A sua obra é vida, e inclusiva de todos os que admira e o influenciaram e ainda de quem se predispusesse a entrar no jogo. Segundo Nikki de Saint de Phalle “Jean dégage une énergie électrique dès qu’il entre dans une pièce. Il remplit l’espace.”³⁶



5-Desfile de peças de Tinguely, do atelier para a galeria Quatre Saisons, Paris, 1960 (www.tinguely.ch)

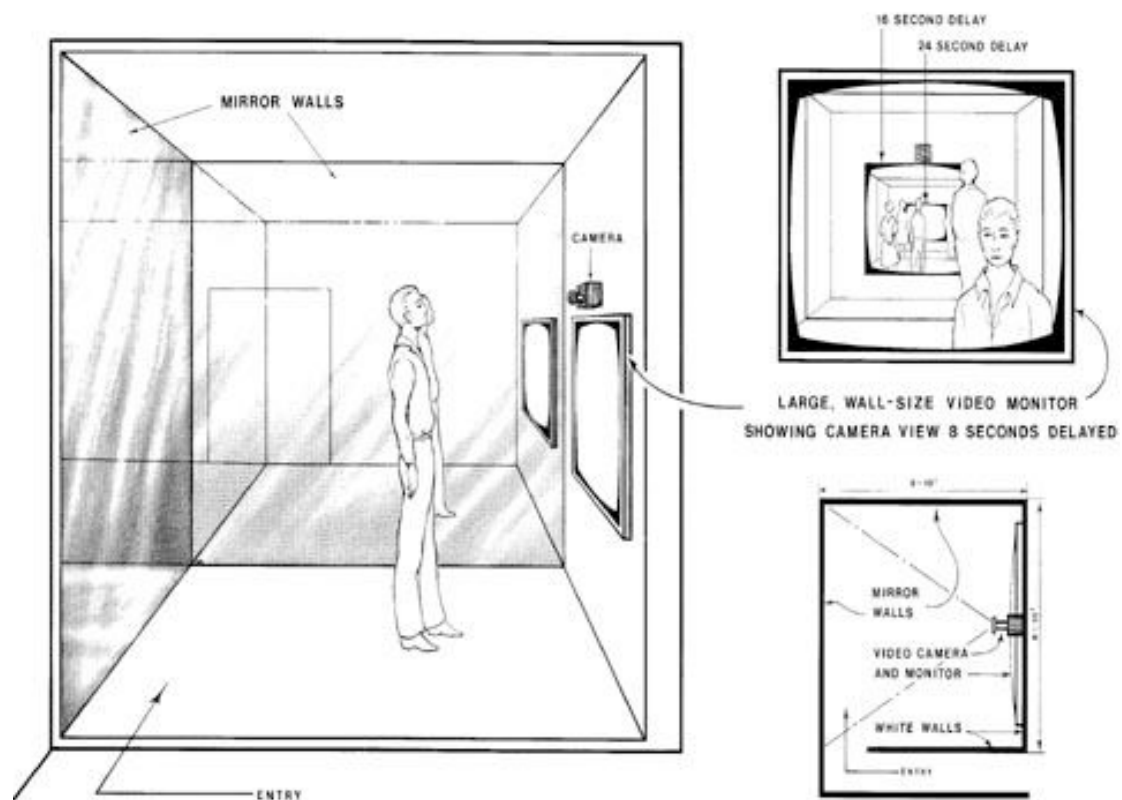
Com a performance, o público é verdadeiramente posto em situação e impelido senão a agir, pelo menos a reflectir. O público torna-se parte das performances, ou mesmo material de trabalho. Na teoria sobre a matéria na arte desta altura é evidenciado que se passou do uso do material *noble* (o óleo, a pedra, a madeira) ao material *ignoble*. Na realidade, tudo sem excepção se podia tornar matéria para as obras desta altura. E o público não escapou a esta onda de experimentação total. Talvez um dos mais hábeis a manipular o seu público tenha sido Allan Kaprow. É aliás, uma das diferenças apontadas por P. Schimmel entre a performance — que se baseia numa relação clássica entre o público e o artista — e o que se vai chamar *Happening* em que o público é participativo³⁷. Allan Kaprow, um dos muitos artistas influenciado pelas aulas de composição experimental do músico John Cage, e pela Black Mountain College, começa o seu percurso artístico como pintor e evolui para a *assemblage*, a instalação ou a *action-collage*, como o próprio diz, numa referência directa a Pollock e à *action painting*. Acaba por encher o espaço expositivo que se torna num *environment*: “I immediatly saw that every visitor to the Environment was part of it.”, diz Kaprow a propósito do trabalho que desenvolveu

³⁶ HULTEN, Pontus – *Tinguely*, 1988, p.358

³⁷ SCHIMMEL - Op.cit., p.58

entre 1957 e 1959³⁸. A partir daí introduz elementos nas suas obras para o visitante manipular. As obras tornam-se interactivas, os *happenings* eram cuidadosamente planeados. Os visitantes recebiam um programa com as instruções para a sua participação nestes eventos e tornavam-se de facto num elemento coreográfico que activava a obra, definidos por P. Schimmel como “*performative environment*”³⁹. Sendo que é o público quem, sem querer ou mesmo sem se aperceber, desempenha a performance num cenário preparado por Kaprow.

1.5 O sujeito emancipado e inter-actuante



6- Dan Graham, *Present continuous past(s)*, 1974 (sketch) ©dan graham (www.medienkunstnetz.de)

Chegámos aos anos 1960, altura em que surge o vídeo, e temos portanto desenhado o percurso do público da arte contemporânea, aos olhos do qual serão apresentadas obras de arte neste novo suporte. Muitas das novidades por vezes

³⁸ Idem, p.61

³⁹ Idem, p.63

atribuídas à introdução do vídeo nas artes visuais, na verdade, já estavam inscritas na História da Arte. A instalação *Present, continuous, past* (1974) de Dan Graham por exemplo vai dar expressividade a noções já descritas, tais como a de ver-se vendo e da interacção.

Foi um longo caminho desenhado pelos artistas, em conjunto com o próprio público cúmplice, e os agentes das instituições, do sistema e de comercialização. Foi a formação dum público que desempenhará um papel crescentemente participativo no meio da arte, num caminho tendencialmente dignificante, que tem em consideração as suas capacidades sensíveis e intelectuais.

Existe hoje o entendimento de que cada indivíduo é um campo sensível em si e válido — se nos referirmos ao “espectador emancipado” tal como descrito e analisado por Rancière, numa observação minuciosa do processo mental do espectador em acção, essencialmente no paradigma do “mestre ignorante”: “C’est le sens du paradoxe du maître ignorant: l’élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sais pas lui-même.”⁴⁰ O texto citado actualiza e descreve o que é (ou o que deveria ser) uma justa concepção do espectador. O “espectador” é um termo próprio das artes do espectáculo e do cinema cujas fronteiras com as artes visuais são hoje ténues, vejamos por exemplos videastas como Steve McQueen ou Gabriel Abrantes, cujas obras tanto figuram em festivais de cinema, como em exposições de arte contemporânea. Algumas obras destes artistas videastas extravasam o ecrã, são instalações. No sentido inverso, refiram-se exemplos de exposições com obras de cineastas : Manoel de Oliveira, no Museu de Serralves (2008) ou Victor Erice / Abbas Kiarostami *Correspondance* no centre Pompidou (2007-2008), Rui Chafes e Pedro Costa *Fora!* no Museu de Serralves (2006).

O espectador emancipado descrito por J.Rancières inclui o público da arte contemporânea. Sugere-se aqui generalizar o termo para não criar confusão na área da arte contemporânea (a ambiguidade existe na área das artes visuais): sujeito emancipado. De qualquer forma, é interessante observar que a noção “espectador” perde a qualidade massificada do público ou demasiada delicada do visitante (bem educado). O público é desmantelado, e considerado na sua unicidade, como espectador ou sujeito.

⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques - *Le spectateur émancipé*, 2008, p.20

“Nous avons à reconnaître le savoir à l’oeuvre dans l’ignorant et l’activité propre au spectateur.”⁴¹ Reconhece-se pois a ignorância como um defeito/qualidade comum a todos e o espectador com um indivíduo activo. É o reflexo da necessidade da abolição de atitudes condescendentes excessivamente pedagógicas, o reconhecimento das capacidades intelectuais e sensíveis de um público individualizado e diversificado, e, essencialmente, o desejado fim de uma ordem hierárquica da importância dos saberes: “L’émancipation intellectuelle est la vérification de l’égalité des intelligences.”⁴²

Evidentemente, não queremos duvidar do papel pedagógico dos museus e centros de arte, o qual consideramos inquestionável. A emancipação do sujeito é, sem esquecer tudo o que de positivo se adquiriu até aqui nos museus e nos centros de arte (nomeadamente na habilidade da educação, da transmissão de conteúdos, tendo em conta as idades, as origens de cada um, as limitações motoras), ter uma atitude generosa e dignificante, sem nunca esquecer a paridade que existe entre “mestre e aluno”.

W.Benjamin referia a seguinte alteração no sujeito em relação à escrita: “Durante séculos, a situação da escrita foi tal que a reduzido número de escritores correspondia um numero de vários milhares de leitores. No início do século passado verificou-se uma mudança nesta situação (...) uma parte cada vez maior do leitores começou por, de início ocasionalmente, passar a escrever.”⁴³. No domínio da escrita este factor tornou-se uma evidência, acentuando-se mais ainda: assistimos ao aparecimento de um número sem fim de *blogs* de “escritores”. Da mesma forma, o receptor da arte (qualquer pessoa) é na verdade igualmente um potencial artista: “C’est ce que signifie le mot d’émancipation: le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d’un corps collectif.”⁴⁴ (referira-se aqui o paralelismo com os preceitos de Joseph Beuys).

No seu texto *O lugar do sujeito na obra interactiva*⁴⁵, Jérôme Glicenstein descreve o percurso do sujeito no campo das artes em geral, a partir dos anos 60. Até aos anos 80, qualifica esse sujeito como o “sujeito participante” (similar ao descrito

⁴¹ Idem, p.24

⁴² Idem, p.15

⁴³ BENJAMIN, Walter – Op.cit., p.97

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques – Op.cit., p.26

⁴⁵ GLICENSTEIN, Jérôme – *La place du sujet dans l’œuvre interactive*, 1996, www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html

no ponto 1.4). Nos anos 80, uma década de regressão em termos de exploração de formatos de apresentação (pode-se falar do retorno a um certo conservadorismo nos formatos — voltou-se à pintura), qualifica o sujeito de “espantado”: não ignorando todas as recentes reviravoltas, aceita ser vítima duma certa ordem das coisas, de um retorno à distribuição de papéis inequívoca do criador como demiurgo. Nos anos 90, no contexto francês, J.Glicenstein fala-nos da emergência do visitante como “sujeito mediador”, num contexto em que impera a estética relacional (descrita por Nicolas Bourriaud), onde a obra conta com vários suportes anexos para uma sua leitura e, fundamentalmente, abre um diálogo. Por fim, no cenário da era globalizada e em rede, o sujeito é “inter-actuante”. Este contexto extravasa o contexto museológico, o “museu imaginário virtual” põe em questão a noção de exposição e o percurso predeterminado. O sujeito faz as suas próprias escolhas num “gabinete de curiosidades” (onde o conjunto de objectos resultava duma escolha subjectiva), passeando ou navegando pela rede por natureza *hipertextual* e infinita.

Podemos acrescentar o factor *partilha* trazido recentemente pelo aparecimento e a aderência massiva às redes sociais: a escolha torna-se partilhada e, no fundo, é uma selecção colectiva do que é relevante num universo virtual infinito, um vasto magma caótico. Uma selecção realizada colectivamente, como se se tratasse de uma exposição ideal para uma comunidade específica. Idealmente podemos falar de uma programação colectiva concebida por um conjunto social de internautas que se elegeu em rede.

J.Glicenstein considera que “a escolha, evento estético, que inaugura toda a relação do espectador em acção, situa-se na linha histórica de uma relação com a arte onde o sujeito é antes de mais cativo”⁴⁶. Ou seja, qualquer que seja a impressão de liberdade que um dispositivo cultural ofereça, existe sempre um programador nos bastidores que determina e limita a escolha?

O sujeito inter-actuante seria uma ilusão?

A este propósito lemos na introdução da obra *Illuminating Video* :“Viewers experience a false sense of power and freedom while becoming more susceptible to manipulation. Unaware of the facade choice, viewers have no impetus to look beyond the artist’s select menu of alternatives. As Wooster points out, if there are no real

⁴⁶ Idem – tradução livre

options, choosing is meaningless.”⁴⁷ Na mesma obra, no seu texto, Ann-Sargent Wooster afirma que “In many ways interactivity is a chimera.”⁴⁸

Por fim, podemos reter que na determinação do posicionamento do público (fisicamente e na atenção acordada a obra), o vídeo funciona, por um lado, em continuidade com a História da Arte e do público na museologia, por outro, introduz elementos próprios ao desvanecimento das fronteiras entre áreas nas exposições, nomeadamente, as áreas do cinema e das linguagens digitais.

⁴⁷ HALL, Doug and FIFER Sally Jo – *Illuminating video: an essential guide to video art*, 1990, p.22

⁴⁸ Idem, p.294

CAPÍTULO 2

O que está em jogo no *medium* vídeo e na sua exposição

“L’inconscient esthétique, celui qui est consubstantiel au régime esthétique de l’art, se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette: d’un côté, la parole écrite sur les corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d’un déchiffrement et une réécriture; de l’autre, la parole sourde d’une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification (...).”

Jacques Rancière⁴⁹

“Nos anos 70, vários artistas utilizaram esse sistema [o CCTV]. Os artistas finalmente tiveram a possibilidade de trabalhar com a imagem em movimento. Mas o regime discursivo que eles aplicam no seu trabalho, (...) é a tradição das artes visuais, sempre. Quer dizer que eu estou a olhar para aquilo, está ali a perspectiva linear Albertiana, está ali o dispositivo da idade medieval do Giotto, está ali o maneirismo do Caravaggio, está ali o aparecimento da câmara escura, estás a entender? Na minha modesta opinião, aquilo que é o substrato, a forma, aquilo que se chama “o procedimento oculto do artista” é o mesmo de Eduardo [Matos], é o mesmo de Vermeer, é o mesmo do Picasso, é o mesmo do Bill Viola..., ou seja, é uma tradição que não vem de um dispositivo técnico, (...) advém do relacionamento da matéria, e por isso produz significado.”

Pedro Cabral Santo⁵⁰

Como vimos no capítulo anterior, é num contexto artístico por si só revoltado, que surge o vídeo. Não é lugar aqui para refazer a História da Arte nos anos 60, período que tem tanto de profícuo como de complexo, tanto formalmente como conceptualmente, mas como não deixar a nota, pelo menos, que estão em curso nessa altura igualmente movimentos artísticos fulcrais. São exemplo disso movimentos como a Arte Povera, o Land Arte e outros que questionam profundamente os suportes, os materiais, os locais e os formatos em que a arte acontece; desafiando o sistema institucional e o mercado da arte que nem sempre apoiou o que era urgente produzir em termos artísticos e discursivos. É na relação da linguagem da arte com o real que se opera a grande mudança. De representado, o real passa a ser material para os artistas.

⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques - *L'inconscient esthétique*, 2001, p.42

⁵⁰ ver Anexo 1

O público nos anos 50-60, ou melhor, uma elite mais atenta às vanguardas artísticas do seu tempo, vive a um ritmo fervilhante a todos os níveis face aos desafios que lhes são propostos. A introdução do vídeo terá um impacto importante: participa da nova relação com o real e com a matéria, e leva definitivamente para o campo das artes visuais o movimento, o correlativo factor tempo, o som e o ecrã. O que são dados novíssimos, para a época. São factores que vão trazer novas dimensões tanto ao espaço como ao percurso expositivo.

Observemos agora o *medium* vídeo em si, enquanto suporte de obras de arte. O que é que está em jogo quando se expõem obras neste suporte? O receptor da arte, assim como a concepção que os museus e centros de arte têm dele, evoluíram imensamente no decorrer do século vinte. Da mesma forma, o vídeo, um suporte artístico já não tão novo, conheceu uma evolução técnica rápida, alterando o seu uso, o seu lugar nas exposições e canais de recepção, tornando-se em algo de fundamentalmente impermanente e instável.

Debrucemo-nos, então, numa história e análise deste suporte e vejamos sumariamente os seus antecedentes. Numa tentativa de inscrever este suporte numa história mais vasta do que a das artes plásticas, e de perceber o seu carácter, a sua carga histórica, e a configuração do campo perceptivo que opera e determina por um lado e, por outro, o contexto estético e sensível no qual este surge. De seguida, importará observar a sua evolução em termos de formato com a era do digital, a par com as rápidas evoluções tecnológicas, que vão de novo reconfigurar o campo perceptivo, apagando fronteiras entre territórios e possibilitando uma total mudança no acesso à informação. Inevitável será abordar a paisagem concorrencial sobrecarregada de possibilidades técnicas, ecrãs, excesso de informação, na qual o vídeo vem incidir hoje. Por fim, far-se-á uma rápida abordagem dos conceitos principais relativos à área da conservação do vídeo, elementos recentes para a museologia e intrínsecos às novas linguagens da arte contemporânea e aos “*medias* variáveis”.

2.1 Antecedentes significantes do vídeo (*Alegoria da Caverna e fantasmagoria*)

“[Les figures littéraires et artistiques choisies par Freud] sont les témoignages de l’existence d’un certain mode de la pensée et de la non-pensée, d’un certain mode de présence de la pensée dans la matérialité sensible, de l’involontaire dans la pensée consciente et du sens dans l’insignifiant.”⁵¹

O ano 1963, considerado o ano inaugural do vídeo na arte contemporânea, não deixa de ser um marco simbólico, pois existiram numerosos eventos ligados ao vídeo, uma história do pré-cinema ou da imagem em movimento em geral. História essa que começa bem antes desse ano. Podem-se referir, desde já, por exemplo, as lanternas mágicas do século dezasseis ou, de forma mais próxima, os programas de televisão realizados por Ernie Kovacs.

Existem já histórias do vídeo e genealogias do ecrã e da janela. Não é aqui lugar para o fazer de forma completa e sistemática, para tal podem consultar-se por exemplo a tese de Maria Mire⁵² que se debruça sobre *O ecrã: operatividade de um dispositivo no território das práticas artísticas* (obra que será referida adiante) e *The virtual window, from Alberti to Microsoft* de Anne Friedberg⁵³ uma edição (ilustrada) sobre a história da janela, um elemento indubitavelmente estruturador das artes visuais e da cultura visual contemporânea.

No que se segue, apenas se vai procurar chamar a atenção para alguns factores essenciais, fundadores da arte em movimento, que ajudam a definir o vídeo e a desenhar os contornos que o caracterizam. Pode-se considerar que são elementos inscritos num “inconsciente deste *medium*” (na hipótese da sua existência) e, como tal, sempre presentes, quanto mais não seja num segundo ou terceiro plano. A noção do “inconsciente estético” desenvolvida por Rancière aponta para fenómenos perceptivos que, se permanecem incontrolláveis na sua totalidade, são sensíveis a uma história inscrita na matéria, ainda que de forma muda. No caso do vídeo, do seu uso em exposições, esta sua história pode ou não ser significativa para a obra exposta, pode ou não ser tida em conta conscientemente, o facto é que é uma história inerente ao próprio meio e que ecoa nas obras como eco da cultura contemporânea. Estes

⁵¹ RANCIÈRE, Jacques – Op.cit., p11

⁵² MIRE, Maria - *O ecrã: operatividade de um dispositivo no território das práticas artísticas contemporâneas*, 2008

⁵³ FRIEDBERG, Anne - *The virtual window, from Alberti to Microsoft* Anne, 2006

factores podem incidir no posicionamento da consciência e do corpo na percepção da obra, do vídeo.

A etimologia da própria palavra vídeo, teria três ramos principais sendo o latim o mais referenciado nos dicionários. A palavra vídeo teria origem no verbo ver em latim “videre” conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo. Vídeo: “vejo”. No segundo ramo⁵⁴, o do grego antigo, as palavras em “id” relacionam-se com as palavras “ideia”, ou “eidos” (forma aparência), “eidôlon” (imagem), etc.; e no terceiro ramo, o germânico, seria “wit” (em inglês deu origem a *witness* testemunha ou *wise* aquele que vê com clareza). Em suma, estão subjacentes na palavra “vídeo” os conceitos: ver, imagem, ideia, testemunho e clarividência.

Na cultura ocidental, recuemos até à *Alegoria da Caverna* descrita no Livro VII da *A República* de Platão. A câmara escura é um processo simples e conhecido desde da Antiguidade: uma caixa sem luz no seu interior, e com um orifício num dos lados, é o que basta para se obter na superfície oposta a imagem dos objectos que se encontram na luz, no exterior. A imagem obtida é invertida, de pernas para o ar; uma projecção do mundo na sua bidimensionalidade. Este dispositivo viria a ser explorado e utilizado frequentemente pelos pintores somente a partir do século dezasseis, para o levantamento dos contornos da imagem projectada.

A projecção começa por existir na cultura, então, textualmente, como descrição de fenómeno natural: “Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género dos tapumes que os homens dos “robertos” colocam diante do público para mostrarem as habilidades por cima deles.

- Estou a ver – disse ele.

- Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objectos, que o ultrapassam (...).

⁵⁴ Projet Babel, <http://projetbabel.org/mots/index.php?p=video>

- E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando os transeuntes falassem, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava? (...)”⁵⁵

Este trecho sugere um dispositivo de teatro de sombras, uma projecção de imagens em movimento, com som. Para nos situarmos, trata-se da sobejamente conhecida e referida alegoria num dos textos fundadores da cultura ocidental (*A República*) que serviu de referência a diversos autores (Susan Sontag, Baudrillard, Deleuze...) para discutir noções tais como verdade, real e simulacro.

Em *A República*, discute-se o que deve ser a boa organização duma sociedade funcional, o papel de cada indivíduo, o bem e o mal, a educação, etc. Resumidamente, a *Alegoria da Caverna* funciona como uma metáfora da ciência, numa hierarquização do saber, na distinção de “o belo, o justo e o bom”. O “sol”, a luz natural, simboliza o acesso ao real sem intermediário, uma verdade absoluta e estável que ofusca os que estão habituados a viver na sombra, na caverna.

Sem entrar na actualidade desta discussão, saliente-se e explicita-se a noção de mediação. Adiante em *A República*, refere-se ainda, como fase intermédia entre a visão das sombras pelos dos prisioneiros, e a visão directa dos animais, das plantas e da luz do sol, a existência igualmente da visão do mundo no reflexo na água, uma segunda visão mediada: “A libertação das algemas e o voltar-se das sombras para as figurinhas e para a luz e a ascensão da caverna para o sol, uma vez lá chegados, a incapacidade que ainda têm de olhar para os animais e plantas e para a luz do sol, mas por outro lado, o poder contemplar reflexos divinos na água e sombras, de coisas reais, e não, como anteriormente, sombras de imagens lançadas por uma luz que é ela mesmo, apenas uma imagem, comparada com o sol(...)”⁵⁶

A projecção das sombras no muro vista pelos prisioneiros tem como origem lumínica, uma fogueira. É interessante constatar a consciência dos diferentes níveis de distanciamento do real. A primeira diferença reside entre a luz do sol e a luz da fogueira, e depois os respectivos reflexos ou sombras projectadas, introduzindo, desta forma, para além da diferenciação entre o exterior e o interior da caverna, diferentes níveis de percepção: o objecto em si visto à luz natural do sol, um seu reflexo na água e a sombra projectada de artefactos (com a fogueira como fonte de luz).

⁵⁵ PLATÃO - *A República* (IV a.C.), 2008, p.315-316

⁵⁶ Idem - p.345

Na *Alegoria da Caverna* encontramos descrito todo o dispositivo que vai gerar uma série de binómios que constituem referência para a estrutura de reflexão sobre a percepção. A alegoria diferencia a natureza e o artificial, o real e uma sua imagem, e sobretudo um exterior e um interior (lá fora e a caverna). Podemos comparar a caverna à sala de cinema, à sala escura, e o muro a qualquer ecrã onde desfilem imagens, sejam elas as sombras projectadas, o feixe luminoso que atravessa a bobine cinematográfica para ampliar o fotograma na tela ou o feixe da projecção de imagens numéricas. Poderíamos multiplicar os paralelismos, não podemos considerar também o museu uma caverna?

Com efeito, a alegoria é rica em diferentes problemáticas que se podem abordar em torno do tema: a habituação da percepção a um certo universo que se torna, qualquer que ele seja, a verdade para alguém que permaneça nesse universo em dadas condições o tempo suficiente; o ofuscar provisório e o tempo de adaptação a um outro tipo luz (ou sistema de verdade); o espectador enquanto prisioneiro, imerso num universo irreal (sem disso se aperceber), numa ilusão; entre outros. Interessa, por ora, salientar que estas questões existem na nossa cultura desde a Antiguidade e, por outro lado, importa igualmente, a dicotomia entre um universo real (natural) e o universo do ecrã iminentemente artificial. Edmond Couchot fala mesmo da criação de um novo sujeito e de um novo objecto cuja “colisão óptica faz surgir dois universos opostos: o universo Real, com carga positiva, e o universo imaginário, simétrico, mas com carga negativa.”⁵⁷

Entendemos a sobreposição dos campos do real e do artificial, na recusa da oposição entre essência e aparência, o “triunfo do falso pretendente”⁵⁸. No entanto, ao ponto a que chegamos da constituição da nossa paisagem quotidiana (desenvolveremos este assunto adiante), convém não esquecer noções simples e matriciais. Não é sem razão que os ambientes campestres ou marítimos são procurados na primeira oportunidade de férias... A convocação dos sentidos, do corpo e, portanto, do intelecto opera-se de forma totalmente diferente face a uma paisagem real e natural ou face a uma reprodução dessa mesma imagem.

⁵⁷ COUCHOT, Edmond - *Sujet, Objet, Image*, 1987, p.85-97

⁵⁸ MIRE, Maria – Op.cit., p30



7- *Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines em 1797*, 1840, Lejeune, col. privada (www.ecrans.fr)

O segundo elemento que está na génese das imagens em movimento e que define um seu carácter até aos nossos dias é a lanterna mágica. Juntamente com a crono fotografia (1878, Edward Muybridge e Jules Marey) foi o que deu lugar à invenção do cinema. Na génese das lanternas mágicas está a fantasmagoria.

A invenção da lanterna mágica é atribuída a um célebre astrónomo e físico holandês, Christian Huygens, por volta de 1659⁵⁹. A primeira imagem que este escolheu para projectar não tinha pretensões científicas, foi uma *Dansa de morto* tirada duma edição ilustrada por Hans Holbein de 1538, imagens que obcecavam o cientista. “A lanterna mágica é uma maquina de óptica a que chamamos Mágica, sem dúvida por causa do seus efeitos prodigiosos & espectros & monstros horríveis que ela faz ver & as pessoas não lhe conhecem o segredo, atribuem-no à magia.”⁶⁰ Assim define e justifica Pierre Le Lorain a denominação do aparelho produtor de ilusão óptica. A história da lanterna mágica que encontramos detalhadamente narrada no catálogo da exposição *Lanterne magique et film peint* é caricata. Com a lanterna mágica nasceram os “fantasmagoristas” que prestavam serviços tais como o de fazer ressuscitar os mortos por encomenda, projectando retratos, por vezes de entes queridos ou pessoas famosas como, por exemplo, generais napoleónicos falecidos. A

⁵⁹ MANNONI, Laurent, CAMPAGNONI, Donata Pesenti - *Lanterne magique et film peint: 400 ans de cinéma*, 2009, p.20

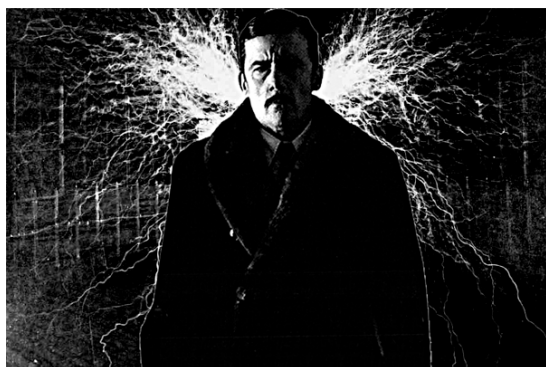
⁶⁰ Idem, tradução livre, p21

lanterna mágica também conhecida como a “lanterna do medo” está portanto ligada à necrofilia. O primeiro fantasmagorista terá sido Paul Philidor, mas o mais famoso foi Robertson. A partir de 1770 o “fantascópio” torna o que era um simples desfilarm de imagens da lanterna mágica (o que já era muito impressionante na altura), num autêntico espectáculo audiovisual e até odorífico. Em muitas das placas de vidro pintadas que nos chegaram até hoje, vêm-se esqueletos, caveiras, entre outras figuras monstruosas e horrendas. Os espectros surgem retro-projectados num ecrã, mas também do chão, do tecto, aproximam-se a grande velocidade para desaparecerem repentinamente. A máquina montada sobre carris permitia um movimento rápido. “Com a fantasmagoria, a arte das projecções luminosas vai ser uma tempestade óptica cuja violência será extrema, pelo menos no início, e cuja amplitude não mais se renovará. É um momento excepcional da lanterna mágica mas também das artes do espectáculo.”⁶¹ O sucesso deste tipo de espectáculo, que exerceu uma verdadeira vaga de terror, durou cerca de vinte anos. Este mecanismo expande-se rapidamente, são comercializadas máquinas caseiras, o seu funcionamento é desvendado e divulgado, e perde o seu violento impacto ilusório e místico. A máquina continuou a ser utilizada até finais do século dezanove para projectar imagens com fins educativos (ciência), eróticos, religiosos e artísticos.

A necrofilia, todo o um universo sombrio correspondia ao espírito romântico oitocentista que marcou grande parte da criação artística do início da era industrial, tanto na pintura (Goya, Gustave Moreaux, Odilon Redon, entre outros) como na literatura (Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, entre outros) e na música (Tchaïkovsky, Wagner, Strauss, entre outros). A figura do fantasmagorista foi fonte de inspiração para H.P.Lovecraft (o maior romancista do terror e do fantástico, já do início do século vinte) criar um personagem: sob o nome de Nyarlathotep, é caracterizado como o “caos rastejante”. A primeira vez que o personagem surge na obra de H.P.Lovecraft é descrito da seguinte forma: “Foi então que Nyarlathotep veio do Egipto. (...) Para as terras civilizadas veio Nyarlathotep, moreno, magro e sinistro, sempre a comprar estranhos instrumentos de vidro e de metal, combinando-os para criar outros instrumentos ainda mais estranhos. Falou muito das ciências, da electricidade e da psicologia, e organizou exhibições dos seus poderes, capazes de tirarem o fôlego aos espectadores, mas que contudo, aumentaram a sua fama para

⁶¹ Idem, tradução livre, p.123

além dos limites do possível. Os homens recomendavam uns aos outros uma visita a Nyarlathotep, e arrepiavam-se. E, para onde quer que este fosse, desaparecia o sossego, pois as horas da madrugada eram passadas entre gritos de pesadelos.”⁶² Dentro do universo de terror de H.P. Lovecraft, Nyarlathotep é uma das forças mais potente e maléfica, as suas “exibições” que têm tanto de horrendo como de irresistível (as pessoas acorrem ver o espectáculo) são descritas da forma que se segue: “E em sombras, sobre um ecrã, vi formas encapotadas sobre ruínas, e rostos amarelos e malévolos a espreitarem por detrás de monumentos por terra. (...) Foi então que as faíscas começaram a dançar por sobre as cabeças dos espectadores e o cabelo se me pôs em pé, enquanto sombras, mais grotescas do que as que poderei descrever, vieram acocorar-se nessas cabeças.”⁶³



8 e 9 - *Nyarlathep*, Beast Box (com Diogo Dória), espectáculo intermédia, 2009, Ballet Teatro (Porto), ©soopa (www.soopa.org)

Estamos no universo da ficção e do fantástico. Refira-se que foi editada uma BD em 2007 cujo título e tema central é precisamente este, Nyarlathotep⁶⁴. Em Outubro 2009, a figura de Nyarlathotep é ainda objecto de um espectáculo intermédia no Ballet Teatro do Porto, pelo grupo Beast Box, onde Diogo Dória desempenha o papel do personagem central. Este personagem, uma caricatura em versão fantástica em torno do fantasmagorista salienta a relação entre a lanterna mágica e o mundo incorpóreo e místico. Parece natural que o efeito de ilusão da lanterna mágica somado à imaterialidade da projecção, em pleno século dezoito, suscite este imaginário relacionado com o além. À lanterna é atribuído o poder de tornar visível o invisível, ou melhor, a capacidade de estabelecer uma ligação com o “outro lado”, como se de

⁶² LOVECRAFT, Howard Phillips - *Nyarlathep* in Os melhores contos de Howard Phillips Lovecraft, LOPES, José Manuel (org.), 2009, p.177

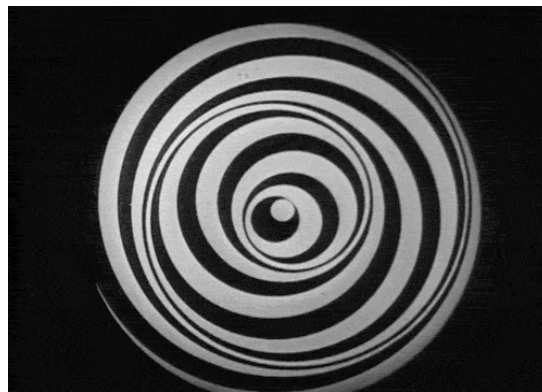
⁶³ Idem, p.178

⁶⁴ NOIREL, Julien e ROTOMAGO – *Nyarlathep*, 2007

um portal se tratasse. Esta relação entre material e imaterial, visível e invisível, ciência e magia, inteligível e místico, induziu inúmeros equívocos na era industrial. O que é muito significativo à luz do panorama actual. Este imaginário e uma certa iconografia do início da era industrial tem vindo a ser objecto de interesse de artistas (João Maria Gusmão & Pedro Paiva, *Embankment*).

O interesse actual pela figura de Nyarlathotep neste contexto não é um acaso; e todo esse imaginário oitocentista do equívoco entre o oculto e a ciência também tem razão de ser. O fenómeno Nyarlathotep vem reforçar o carácter negativo do suporte aqui em questão, a imagem em movimento e o ecrã. Podemos compreender que o uso actual das novas tecnologias contém algo de inquietante na sua desmaterialização, no desaparecimento de fronteiras e na transformação do quotidiano e da psico-geografia humana.

2.2 Paradigmas estéticos, desumanização e reinvenção das condições de recepção da obra (da película ao plasma)



10- *still* de *Anémic Cinema*, Rose Sélavy, 1926

A entrada do vídeo no campo das artes visuais, ou mais genericamente, da imagem em movimento no campo das artes, antecede largamente o ano 1963, pelo menos simbolicamente. Com a invenção do cinema, muitos artistas abordaram o material cinematográfico e, mais tarde, o Super 8 (equipamento mais leve) e produziram curtos filmes em película. Citemos alguns artistas e obras, marcos incontornáveis do início da abordagem da imagem em movimento: Duchamp com *Anémic Cinema* (1926, 7min., 35mm, mudo) assinado por Rose Sélavy, explora o movimento com discos rotativos manufacturados (que explorará enquanto

objecto/escultura) no qual se encontram espirais gráficas hipnóticas ou frases, trocadilhos cheios de humor; Moholy-Nagy com o seu primeiro curto filme, que retrata o porto de Marselha, *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929, 10min.), tratando-se de um artista da colagem por excelência e da montagem fotográfica, é interessante o paralelo com a montagem cinematográfica; o surrealista Man Ray com uma primeira experiência abstracta *Retour à la raison* (1923, 2'25min.) realizou vários curtos filmes entre os quais *Les mystères du chateaux de Dé* (1927-29, 27min.); *Un chien andalou* curto filme mudo, obra prima surrealista realizada por Luís Bunuel, e com cenário escrito juntamente com Salvador Dali; Dziga Vertov inscreve-se mais especificamente na história do cinema, influenciou na época com as suas teorias do “cinelolho”, o seu *The man with a movie camera*, (1929, 67min., som) filme experimental (sem uma narrativa) constitui referência para ambos os campos por uma videografia forte na caracterização da vida moderna na cidade, exemplar na exploração do ritmo, da grafia e da montagem. Vários outros artistas plásticos utilizaram a película para a criação de obras videográficas, mas a abordagem deste meio representava um esforço financeiro e logístico importante; a bobine era dispendiosa, o equipamento pesado, e a sua utilização requeria uma introdução a estas técnicas ou o suporte de uma equipa.

Paralelamente a esta história da imagem em movimento no campo das artes plásticas, vejamos o que se passava em termos estéticos. A era industrial e o desenvolvimento técnico influenciou na linguagem artística e na configuração do Real e do campo perceptivo de forma geral.

A introdução destas novas ferramentas e técnicas têm como consequência diagonal uma abstratização nas áreas tradicionais da pintura e da escultura. José Ortega & Gasset atribui à abstratização da arte um carácter “desumano”, curiosamente sem mencionar directamente as novas ferramentas. Numa análise fenomenológica, Ortega & Gasset afirma que “Para que possamos ver algo, para que um facto se converta em objecto de contemplação é necessário que deixe de constituir parte viva do nosso lar.”⁶⁵ E descreve a cena de um quarto de um doente, estabelecendo uma hierarquia na “realidade vivida” por entre os diferentes personagens presentes no quarto: o médico vive a responsabilidade do doente, a esposa vive a cena, o repórter contempla e o pintor encarna o “máximo de

⁶⁵ ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte* (1923-25), 2008, p.75

distanciamento” e o “mínimo de intervenção sentimental”⁶⁶. Factor este agravado pela arte moderna e a sensibilidade estética implícita: “Com as coisas representadas no quadro tradicional poderíamos ilusoriamente conviver. (...) Com as coisas representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar-lhes o seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou os navios que nos poderiam transportar para o nosso mundo habitual. (...) Esta nova vida, esta vida inventada, prévia anulação da espontânea, é precisamente a compreensão e o prazer artísticos. Não faltam nela sentimentos e paixões, mas, evidentemente, estas paixões e sentimentos pertencem a uma flora psíquica muito diferente da que cobre as paisagens da nossa vida primária e humana. São emoções secundárias que no nosso artista interior provocam esses ultra-objectos. São sentimentos especificamente estéticos.”⁶⁷ Para Ortega & Gasset, em 1923-25, data do texto citado, existe um distanciamento crescente entre a realidade natural (entenda-se realidade humana sem mediação) e a arte. Na verdade, neste texto, a desumanização da arte é atribuída à representação não-euclidiana, a abstracção (que distanciaria a arte da realidade vivida – questionável) e à emergência de uma “arte pela arte” (Mallarmé).

Encontramos aqui um prenúncio do “regime estético”⁶⁸ nas artes de Rancière, o que, segundo este autor, acontece independentemente das tecnologias, e primeiro na literatura e na pintura. No entanto, é indubitável que com as novas tecnologias existe um crescente distanciamento físico entre o artista e o receptor da obra: enquanto na pintura e escultura se está em presença de um objecto *tocado* pelo artista, na fotografia há uma máquina que se interpõe neste relacionamento físico; no cinema são duas máquinas que se interpõem, a que capta e a que projecta. Esta distância — voltamos aqui à questão platónica da mediação — acentua-se exponencialmente com as novas tecnologias. A máquina torna-se de uma complexidade ininteligível, e a relação autor/receptor da obra de arte altera-se. Edmond Couchot associa, desde a Antiguidade, a câmara escura a esta particularidade da produção da imagem, sem intervenção da mão.

⁶⁶ Idem, p.77

⁶⁷ Idem, p.84

⁶⁸ Jacques Rancière define pormenorizadamente o que entende por regime estético em *Le partage du sensible*: “un mode d’être sensible propre aux produits de l’art” p.31; mais longe : “D’une part la révolution technique vient après la révolution esthétique. Mais aussi la révolution esthétique, c’est d’abord la gloire du quelconque — qui est picturale et littéraire avant d’être photographique ou cinématographique.”

As novas técnicas e ferramentas aparecem no texto de Ortega & Gasset como uma metáfora: “Ver é uma acção à distância. E cada uma das artes maneja um aparelho projector que afasta as coisas e as transfigura. No seu ecrã mágico contemplamo-las desterradas, inquilinas de um astro inabordável e absolutamente longínquas. Quando esta desrealização falta, produz-se em nós uma perplexidade fatal: não sabemos se viver as coisas ou se as contemplar.”⁶⁹ Esta referência ao projector, essencialmente ao cinema questiona já a sensação imersiva do cinema, o novo posicionamento do espectador absorvido pela imagem em movimento, na sala escura e posteriormente face ao ecrã. A questão da absorção do espectador pela imagem em movimento é tratada por artistas (refiram-se de novo os discos rotativos de Duchamp), cineastas (Friz Lang com o personagem de diferentes filmes, Dr.Mabuse, um hipnotizador que pratica crimes por intermédio de outros), teóricos desde o início do século vinte, até hoje. Raymond Bellour estudou a relação entre cinema e hipnose desde 2000, e editou em 2009 *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, onde reúne dados e analisa de forma sistemática e aprofundada esta problemática. Problemática que se prende à postura do corpo imobilizado, aos níveis de consciência do espectador frequentemente “adormecido” na obscuridade da sala de cinema e a um primitivismo animal.

Ortega & Gasset revela uma relutância em relação à arte moderna (relutância com aceitação) e critica uma frieza que detecta na arte moderna, na “estilização” da representação. Muito próximo do problema da “desumanização da arte”, mas abordado posteriormente (em 1936-39) e de um outro ponto de vista — pode-se dizer que Walter Benjamin realiza teoricamente a legitimação da introdução das novas tecnologias na arte e da obra de arte reprodutível — é o incontornável problema da aura benjaminiana, que encontramos no seu muito citado texto *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*⁷⁰. A possibilidade da reprodução da obra de arte (fotografia) e a possibilidade da sua massificação constituem os pontos principais do texto. De forma profética, ao detectar a questão da perda da aura da obra de arte (“Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte — a sua existência única no lugar em que se encontra.”⁷¹), Walter Benjamin dirige,

⁶⁹ ORTEGA Y GASSET, José – Op.Cit., p.93

⁷⁰ BENJAMIN Walter - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, 1936-39

⁷¹ Idem, p.77

simultaneamente, a atenção para a importância do momento da apreensão da obra: “(...) ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.”⁷² W. Benjamin problematiza a perda da aura da obra de arte. A transição do objecto único para a sua cópia e difusão em massa revela e valoriza o processo mental do momento único do encontro do indivíduo com a reprodução da obra de arte e ocasiona situações “que nem o próprio original consegue atingir”. O paralelismo entre a questão da aura de W. Benjamin e o *Museu Imaginário* de Malraux (com uma primeira edição de 1947) é evidente neste ponto. Aby Warburg concretiza as possibilidades da reprodução das obras de arte enunciadas no seu *Atlas Mnemosyne* (1924-29), antecedendo-os: a praxis antecede a teoria.

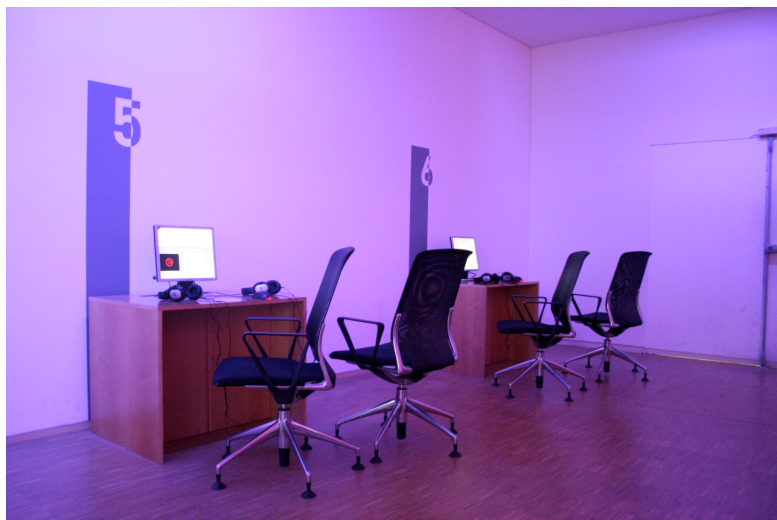
Existe, assim, desde logo, a consciência das diferentes condições possíveis de recepção da obra, que dará lugar no campo das artes visuais, sobretudo depois da segunda guerra mundial, aos conceitos *site/non-site* (Robert Smithson) e de arte contextual (Paul Ardenne⁷³). O desaparecimento do pedestal em escultura é simbólico e uma questão nodal na história da arte, para a museografia e para os criadores, factor que aliás tem vindo a radicalizar-se na criação artística. É o alargamento dos territórios da arte, a consciência de que o campo perceptivo é constituído pelo Real.

É com este *background* teórico e prático que surge a tecnologia electrónica do vídeo. As revoluções na percepção e no discurso artístico estavam já lançadas. Acrescente-se que 1926 é o ano do nascimento oficial da televisão, as primeiras difusões electrónicas na televisão foram experimentadas entre as duas grandes guerras mundiais. É imediatamente no pós-guerra que são emitidos programas com alguma regularidade (na Alemanha e França, em Portugal só em 1957) e a cor surge a partir de 1951, nos Estados-Unidos. Existe, pois, uma relativa familiarização com a imagem electrónica e com a imagem em movimento em contexto doméstico quando, nos anos 60, os artistas exploram o vídeo como *medium* nas suas obras. Foi um período com fortes ideologias, e trabalhar em vídeo era simultaneamente trabalhar um *medium* sem história nem tradição (simbolicamente, porque como se tem vindo a desenvolver é

⁷² Idem, p.78

⁷³ “Investir au mieux le monde réel avec les moyens qui sont ceux du monde phénoménologique?” in ARDENNE, Paul – *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention de participation*, 2002, p.41

uma história mais gradual) e uma batalha contra a produção comercial e o efeito anestésico nas massas.



11- Ponto de consulta da Collection Nouveaux Médias no Centre Pompidou, Paris, 2011

Estabelecer a história das obras de arte em vídeo não é aqui o objectivo. As obras de Michael Rush (*Video Art*) e os catálogos do Centre Pompidou e a sua colecção de obras em Novos Medias são as obras de referência sobre este tema. A introdução deste *medium* nas artes plásticas traz consigo a introdução da televisão no museu, ecrãs, entre outros factores que induzem alterações museográficas e certos cuidados. Vamos enumerá-los e descrevê-los, tendo por base a divisão por tópicos de Cristine Van Ash⁷⁴, fazendo uma revisão e observações específicas quanto à museografia:

- A televisão enquanto objecto era por si só uma escultura de início (uma novidade): as instalações de Nam June Paik, encenam este objecto e a imagem difundida era então quase secundária e distorcida (Nam June Paik recorreu a imagens nas suas experiências). Assiste-se à apropriação das imagens de televisão e, a sua introdução no museu tornou-se prática corrente (Matthieu Laurette).
- O CCTV (*Closed Circuit Television*) ou as câmaras de vídeo vigilância foram a base para criações de dispositivos de alguma complexidade técnica, que interagem com o público e o põe “em situação”. Existe também uma complexidade retórica e conceptual inerente (as obras inaugurais dentro do género terão sido *Going Around the Corner*, Bruce Nauman, 1970; *Present continuous Past*, Dam Graham, 1974).

⁷⁴ ASSCHE, Christine van - *New Media Installations: la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, 2006, p.15-31

- O monitor é uma confirmação da presença da televisão enquanto objecto na arte contemporânea e nas exposições. Disposto no chão, sobre plintos ou prateleiras, o suporte instalou-se no contexto museal e tornou-se num objecto comum para a mostra de obras videográficas.

- A sala escura ou de projecção, com projecção única ou múltipla: ao projector de slides seguiu-se o projector de vídeo que induziu novas relações entre as artes plásticas e o cinema. Os artistas necessitam de salas escuras para expor o seu trabalho. As diferenças em relação ao monitor são marcadas: a imersão do público na sala escura com uma relação mais próxima com a obra videográfica, a desmaterialização da imagem. “Este novo desenvolvimento em termos de história da arte, estimula ligações com o cinema, ainda que a narrativa cinematográfica e a imobilidade do espectador permaneçam características que opõem a instalação audiovisual e a projecção cinematográfica.”⁷⁵ Os novos projectores dispensam a sala escura, esta tornou-se optativa.

- Os trabalhos híbridos: obras que integram o vídeo por entre outros objectos e suportes, seja com monitores seja posteriormente com o uso do projector que potencia um jogo entre a imagem em movimento e os objectos (Tony Oursler, Sarah Sze).

- O som: a introdução desta dimensão no museu é nova nos anos 70, a par com o tempo. Note-se a dificuldade que existe ainda em gerir estas duas dimensões no planeamento do percurso expositivo. Associado ou não ao vídeo, e à imagem. O som como elemento invasivo (do qual não podemos escapar, contrariamente à imagem) e na sobreposição entre diversas obras pode tornar-se incomodativo (recorrer a *headphones*, nunca a auriculares por questões de higiene).

- O tempo: em termos de montagem de exposição este elemento pede especial cuidado com a duração da totalidade das obras expostas, tendo como referência não ultrapassar as três horas. João Fernandes sobre uma exposição da obra de um cineasta (Pedro Costa), enfrentou a questão do tempo na exposição: “E tivemos de pensar a questão do tempo, que no cinema costuma ser incompatível com a questão do tempo numa exposição. Porque a exposição, no fundo é um percurso. Ora, um percurso tem uma duração temporal relativamente limitada. Podemos estar três horas em frente a quadro ou apenas três minutos. Cabe a cada uma de nós decidir. Mas uma exposição deve ser visitável num período que não ultrapasse, quanto muito, as três quatro

⁷⁵ Idem, p.25, tradução livre

horas.”⁷⁶ Estudar as possibilidades de organizar projecções a horas certas, ou mesmo um programa de cinema à parte. Existe a hipótese de instalar interruptores. Não descurar o assento, mais ou menos confortável consoante a duração e a disposição das obras. Pôr-se no lugar do visitante e ter bom senso na distribuição e exposição do tempo.

- O ecrã plasma: surgido recentemente, difundido já nos anos 2000, este formato assemelha-se ao da pintura por ser possível pendurá-lo na parede. No entanto, como se verá mais adiante, a atenção e postura exigidas ao público no caso da pintura e do vídeo é tão diferente que deve ter-se fortes motivos para criar esta situação. Uma situação de ‘concorrência desleal’ entre as obras provoca mal estar para o observador que poderá não atribuir a atenção desejada ao que lhe é proposto. Por outro lado, e associado ao plasma surge o formato 16:9. “A imagem está num momento de histeria total com a introdução do HD. Se forem a um café onde há televisão, ou porque os programas saem em HD ou em 16:9 ou em $\frac{3}{4}$, a imagem nunca encaixa ou está saturada, ou porque é feita para um ecrã 16:9 e está numa televisão antiga ou está esticada...”⁷⁷ Os formatos estão numa fase transitória e é preciso especial cuidado na exposição de obras em vídeo, nomeadamente em respeitar uma sua integridade, as proporções certas, os limites da imagem, para além do ajuste de cor, contraste e brilho.

- A performance: o registo da imagem em movimento estimulou o desenvolvimento deste género, ambos estão associados desde o início, é a prática da documentação integrada numa exposição ou mesmo enquanto obra (Bruce Nauman, Valie Export, Gina Pane, etc). O Le Bal, centro de arte aberto em 2008, em Paris, foca-se em “obras documentárias”⁷⁸.

O vídeo introduz elementos nas exposições que requerem alguns cuidados diferentes da exposição da imagem tradicional, estática e silenciosa.

Françoise Parfait em *Vidéo: un art contemporain* analisa de forma detalhada este ramo das artes visuais, partindo da análise de obras específicas. Doug Hall and Sally Jo Fifer, editores de *Illuminating Video: an essencial guide to video art*,

⁷⁶ João Fernandes entrevistado por Marmeleira in GUARDA, Diniz & FIGUEIREDO, Nuno – Op.cit., p.95

⁷⁷ Eduardo Matos - Anexo 1

⁷⁸ “oeuvres documentaires” é a expressão empregue na descrição do projecto (*Le projet*) do centro Le Bal pela sua Directora Diane Dufour em <http://www.le-bal.fr/fr/category/mg/qui-sommes-nous-menu-gauche/le-projet/>

problematizam a questão do vídeo na arte contemporânea, com textos de diversos autores, alargando o campo a áreas como às do documentário e de programas específicos de televisão, colocando em paralelo uma certa cinematografia. O vídeo é, de facto, um território de cruzamento de áreas e práticas que se contaminam, a sua história é frequentemente contada de forma limitativa (como não estabelecer ainda um paralelo com a arte cinética, por exemplo?) No entanto, como escapar à simplificação para se poder “contar uma história” de forma linear?



12 e 13- Exemplo de ‘parede caixa’ com projecção de um lado e ecrãs do outro (coabitação de vídeos sem interferências sonoras ou visuais), obras de Alessandra Sanguinetti e Erik Kessels em *Cinq étranges albums de famille*, 2011, Le Bal (Paris)

2.3 Panorama na era do digital e da conexão: desmaterialização, hegemonia do ecrã, mega-arquivos

“And as for you Bill, when you’re on the net, are you lost? Or found?

And the rest of us — lost or found — are we on it, or in it?”

Allan Sekula⁷⁹

A tecnologia tem conhecido desenvolvimentos rápidos que influem no estatuto da imagem e, de novo, mas de uma outra forma, na sua relação com o Real. Aquilo a que Edmond Couchot designa como “nova categoria do real”⁸⁰.

A ideia sugerida no ponto 2.1 de uma “diabolização” oitocentista da imagem em movimento projectada pelo ‘fantasmagorista’ (uma manifestação de um além embrenhado de religião e de necrologia) toma novos contornos na passagem ao digital. Este factor acentua-se, por um lado, por outro, é menos visível ou mais intrincado, pelo que se torna mais pernicioso. Edmond Couchot sugere que da cultura da comunicação passamos à cultura da “comutação”. Ou seja, de uma disposição clara do emissor e receptor entre os quais existe a transmissão de uma mensagem (cultura da comunicação), na cultura da comutação “não se trata mais doravante — e talvez ainda nos viremos a arrepender — de se exprimir (de se projectar para fora de nós próprios) mas de se ligar, aceder à rede de imagens.”⁸¹ É a construção infinita de um edifício comum (a internet) nunca terminado, sempre em evolução, com a possibilidade do hipertexto.

Com a era do digital, o estatuto da imagem fotográfica e do vídeo altera-se: o que era um rasto do real com relação física, um registo de luz e sombra no papel, na fita da bobine ou da cassete, que consistia numa relação física e química entre o real e um seu registo numa superfície, transforma-se com o digital. A grande diferença é que o digital é uma tradução do real numa linguagem, linguagem essa constituída por números e símbolos: “O primeiro suporte da imagem digital não é, por conseguinte, nem a matéria, nem a energia — como os pigmentos da pintura, os cristais de prata da fotografia ou a modelação electrónica do vídeo — mas números e símbolos.”⁸² A

⁷⁹ in BOCK, Jürgen (org.) – *Da obra ao texto*, exposição “Titanic’s wake”, carta dactilografada, pormenor de “Dear Bill Gates” 1999, 2002, p.307

⁸⁰ COUCHOT, Edmond - *Sujet, Objet, Image*, 1987, p.85-97 (tradução livre)

⁸¹ Ibidem

⁸² Ibidem

tecnologia digital introduz a noção de impermanência (a interactividade, termo usado por E.Couchot, estaria a cair em desuso⁸³): existe uma imagem matriz na qual se pode intervir, os pixels são controláveis e recalculáveis, a imagem é metamorfose. O regime de simulação digital tem por base a racionalidade matemática e profana⁸⁴. A imagem e por conseguinte o vídeo digital deixaram de ter uma existência física. A desmaterialização traz tanto de bom em termos ecológicos como de inquietante em termos simbólicos. Quando lidamos com o digital que invadiu a paisagem quotidiana, estaremos a lidar com o imaterial? O que significa isso simbolicamente? Qual o estatuto do nosso corpo e a (in)utilidade dos nossos outros sentidos e instintos animais, neste contexto? Sobre este ponto, é importante referir que em última instância existe sempre um suporte material — os conservadores dos museus que o digam.

Este conceito de imaterialidade tem sido, muito provavelmente, responsável por um retorno a questionamentos e alargamentos no campo do incorpóreo e tudo o que daí pode decorrer. Do imaterial e intangível extravasa-se facilmente e muito naturalmente, dada a condição humana, para o campo da psicologia, ou mesmo do místico. Refiram-se, por exemplo, as exposições que tiveram lugar no Centre Pompidou *Traces du Sacré* (7 de Maio a 11 de Agosto de 2008) e *Æther* (Fevereiro 2010), ou localmente, em Portugal o trabalho de artistas como João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Catarina Dias⁸⁵ ou do colectivo Embankment⁸⁶, em que se estabelecem interessantes relações entre a técnica e o místico, extravasando-se por vezes para um psicadelismo. Efectua-se a auscultação dum mundo paralelo. Ora, quando se fala da realidade virtual, trata-se de uma realidade paralela. “A imagem deixou de ser imagem de coisas, a representação de uma realidade pré-existente; ela deixou de ser aliás uma imagem: tornou-se uma “realidade” virtual, por assim dizer paralela à

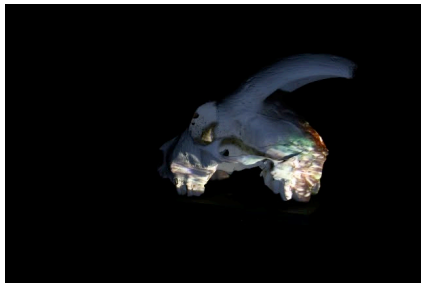
⁸³ A interactividade, uma noção que criou expectativas até há dez anos atrás, deixou de fascinar pois reconheceu-se que se trata de certa forma de uma fraude: muito limitada, é utilizada com uma pré-programação que torna a interactividade em algo previsível. Foi nos jogos de computador e consolas que a interactividade mais rapidamente e efectivamente existiu e existe.

⁸⁴ COUCHOT, Edmond - Op.cit. E. Couchot descreve a função exorcista na criação das imagens desde a idade média: estas permitiam desmistificar o espaço organizando o visível e o invisível, um real incontrolável e obscuro torna-se inteligível com a imagem.

⁸⁵ Exposição *Mystic Diver* no Pavilhão Preto no Museu da Cidade em Lisboa, 2010, livro de artista.

⁸⁶ Embankment (Aida Castro, Maria Mire e Jonanthon Saldanha): embankmentact.blogspot.com/

realidade física, de que reveste o aspecto, mas, sobretudo funciona como a realidade e um seu substituto.⁸⁷



14 e 15- Detalhe de Embankment #6, Espaço Campanhã, Junho 2009 e de *espólio revisitado #1*, Cabine (Lisboa), Out. 2010 (embankmentact.blogspot.com)

A confusão entre estas realidades e o questionamento de fronteiras perigosamente ténues e imperceptíveis (real/virtual , intangível/imaginário) são uma consequência da paisagem na qual navegamos quotidianamente, seja a navegação no sentido virtual, seja ela no sentido introspectivo. A questão da sanidade mental está em jogo?

O virtual tanto pode dar a ilusão de que é real (e poderá ter ligações com o real, mas nem sempre⁸⁸) como imaginário, e não é exactamente nem um nem outro.

⁸⁷ COUCHOT, Edmond - *La mosaïque ordonnée ou l'écran saisi par le calcul*, 1988, p79-87 (tradução livre)

⁸⁸ A crise económica global que se vive não teve também, de certa forma, origem num distanciamento entre os mercados virtuais e o que na realidade se produz?

Será ainda uma outra (terceira) dimensão com a qual estaríamos em progressivo ajustamento.

A acentuar a situação acima descrita temos o factor do estatuto da moldura e o seu tendencial desaparecimento efectivo, em termos de design do objecto, do ecrã de forma geral, principalmente da televisão e do computador. Divina Frau-Meigs elabora uma história e reflexão sobre a evolução do ecrã nestes termos. O formato da televisão numa proporção de 4/3 não foi estabelecido imediatamente. Nos Estados-Unidos começou por existir a televisão quadrada, no formato 1/1, o que se adequava melhor ao mosaico de linhas verticais e horizontais que se cruzam em ângulos rectos e formam a imagem vídeo electrónica. Mas, tendo em conta o formato rectangular existente na escrita, e o sucesso do formato 4/3 na fotografia, na Europa adoptou-se o 4/3. A melhor adaptabilidade deste último formato ao do cinema, e às produções de Hollywood, levou a que o 4/3 se impusesse. Foi portanto um determinismo cultural e ainda analógico que definiu o estabelecimento do standard formal do ecrã do televisor.

Em termos de design, e numa tradição oitocentista, os primeiros televisores (anos 20-30) podiam ainda ser um móvel ornamentado, como eram as máquinas de época, por si só já volumosas e pesadas eram ainda decoradas. Mas, enquanto produto do modernismo, o seu design rapidamente limitou-se e adequou-se à sua função (*streamlining* – racionalização), os cantos arredondados do ecrã são uma adaptação à imagem tal como esta era emitida pelo tubo catódico. A “caixa” foi concebida para o melhor funcionamento do aparelho, “à imagem de um ovo que protege os órgãos”. Determinismos simultaneamente tecnológicos e estéticos.

Só nos finais dos anos 90 surge uma nova geração de ecrãs de formato 16:9, planos e com ângulos rectos. A nova geração de ecrãs, segundo Frau Meigs espelha a “tecnologização” da realidade, e demonstra que não existe ruptura entre o passado electrónico e o ambiente virtual, na lógica do panóptico. Ou seja, da possibilidade de ter várias visões diferentes num mesmo objecto (a multiplicidade de janelas, à possibilidade de escolha de canais). A então recente relação doméstica com o computador é paralela à da televisão.

A análise de Frau Meigs da relação entre a moldura (uma herança cultural da pintura) e o ecrã revela as diferenças e semelhanças de funcionamento de cada um⁸⁹. Enquanto a moldura abre e contém um meio ambiente immobilizando uma imagem, o ecrã é o lugar da imagem móvel, em que o utilizador é imobilizado e a imagem dissemina-se. A moldura do quadro instaura um interior da obra e um exterior (o real, somente a assinatura do autor intervém do exterior no interior da moldura) com delimitação clara dos universos; no ecrã a diferenciação entre estes universos desaparece. Frau Meigs emite esta ideia enquanto suposição, ainda em 1996. Hoje, em 2011, não restam dúvidas quanto a esta afirmação. A relação quase sagrada com o quadro no qual não se podia sequer tocar, no ecrã deixa de existir, em certos momentos: a expressão “dinâmica reversível” traduz esta relação com o ecrã. Esta relação com o ecrã oscila entre uma herança cultural do valor da moldura e a prática “anti-moldura” na relação panóptica com o ecrã que proporciona um número infinito de possibilidades de janelas e pontos de vista.

Com o progressivo desaparecimento da moldura caminhamos para a imersão. Outros factores no texto de Frau-Meigs vão corroborar esta diferente postura do observador: a fonte de luz vem do interior do ecrã, o que com a imagem em movimento atrai a retina e absorve o indivíduo que perde a noção do tempo (é a mesma situação do que no cinema); a existência de vários centros no ecrã com várias janelas (contrariamente à fixação da posição do olho em relação ao ponto de fuga da perspectiva); e no caso do formato 16:9 a possibilidade de dois centros numa imagem comprida; o olho activa-se num movimento variável; os limites da janela são simultaneamente um corte e uma possibilidade de costura; reflexo ainda da democratização (acesso à imagem).

Acrescentemos a multiplicação dos ecrãs na vida quotidiana, do telemóvel, e das hibridações múltiplas de aparelhos com o computador (i-phone, i-pod, i-pad) concebidos para uma utilização em qualquer circunstância; acrescentemos a utilização dos ecrãs nas estações, nos aeroportos, em vitrinas de comércio, em painéis publicitários, em locais públicos (câmara, finanças, cafés, etc). Para além dos factores morfológicos inerentes ao ecrã descritos e analisados por Frau Meigs em 1996,

⁸⁹ FRAU-MEIGS, Divina – *L'écran: statut socio-sémiotique d'un support-surface (du petit écran à l'écran total?)*, 1996, p17-38.

entretanto, a penetração do ecrã na paisagem e no quotidiano — a maior parte das vezes enquanto prótese — acentuou-se superando o que se podia prever.

Jean Baudrillard, num texto de 1987⁹⁰, radicalizou teoricamente este cenário e anteviu este o fenómeno da Internet, partindo do Minitel.⁹¹ Previamente relembro que a “Inteligência Artificial é uma máquina celibatária” e explicitando a diferença entre a relação do operário com a máquina (alienação) e do Homem Telemático com o computador (enquanto prótese), concluído com a seguinte questão: “Sou um homem ou uma máquina? Já não há resposta a esta questão antropológica. É portanto de certa forma o fim da antropologia (...)”⁹² Neste cenário aterrador, considera que a condição de homem alienado é a preservação de uma qualidade humana preciosa, sem ambiguidades. Actualmente, o homem e a máquina formariam “um circuito integrado”, num “entrelaçar do ecrã do computador com o ecrã mental do nosso próprio cérebro”. Numa “involução” do Homem Telemático na máquina e inversamente, da máquina no Homem Telemático, “a máquina faz o que quer que o homem faça, mas em retorno este último executa somente o que a máquina está programada para fazer.”⁹³

Passaram mais de vinte anos desde estas afirmações inquietantes, o cenário tecnológico evoluiu bastante, podemos dizer que a ideia da máquina como prolongamento ou prótese do homem instalou-se na prática, sem que o questionemos. A geração hoje adolescente nasceu com a Internet e o telemóvel e, de facto, não se percebe ainda a consequência das possibilidades tecnológicas nesta e nas gerações futuras. Podemos confiar na educação, na implementação de princípios éticos e ritmos quotidianos? Devemos consequentemente investir na cultura, que é indubitavelmente uma das armas mais fortes face a este cenário? É em todo caso inútil conter o progresso tecnológico. Este último tomou contornos diferentes que vêm trazer novos dados a esta reflexão. Sobre a problemática trazida pelas possibilidades de arquivo actuais, Miguel Leal diz o seguinte: “O que terá mudado em tão pouco tempo nas nossas vidas para que a informação a armazenar tenha atingido tais proporções? (...) É

⁹⁰ BAUDRILLARD, Jean – *Le Xerox et l'infinity*, 1987, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/le-xerox-et-linfinity/>

⁹¹ O Minitel foi um aparelho exclusivamente implementado em França antes do advento da Internet, que continha aplicações similares às da Internet: um ecrã ligado à linha telefónica possibilitava a visualização de informação em formato texto; a internet substituiu-o.

⁹² BAUDRILLARD, Jean – Op.cit. (páginas não numeradas), tradução livre

⁹³ Ibidem

inquestionável que a nossa capacidade individual e colectiva de lidar com os arquivos da memória mudou radicalmente nas últimas décadas. Ninguém duvida que nunca como hoje a informação esteve tão acessível. (...) Temos assim um excesso informacional e uma hiper-valorização do detalhe inútil que nos tornam vencidos pela memória natural que não tem como lidar com as suas extensões computacionais e derrotados pela percepção que não tem como se fixar em todos os instantes que se oferecem apenas enquanto tal. Este é um destino que só pode ter duas vias: ou nos transformamos todos em Irinéus mais ou menos humanos mas capazes de uma atenção desmesurada a todos os detalhes, (...) e incapazes de pensar, ou então, descobrimos uma qualquer maneira de esquecer a memória e de tornar o mundo imperceptível e transparente. (...)”⁹⁴

O vídeo é um suporte reproduzível e com a era digital tornou-se numérico e acessível, à distância de alguns *clics*. Como, aliás, grande parte da informação e mesmo de alguma actividade (fazer pagamentos e tratar de burocracias, etc.). A imagem em movimento integrou os novos esquemas e dispositivos de partilha de informação e de memória de que dispomos. Observemos brevemente dois exemplos expressivos da dimensão que o arquivo tomou na sociedade contemporânea.

-Bibliothèque Nationale François-Mitterrand:



16 e 17- BNF vista do exterior e vista no interior (pontos de consulta do arquivo áudio-visual), 2011

⁹⁴ LEAL, Miguel - *Como esquecer a memória das coisas, como tornar o mundo imperceptível?*, in *Toxic Terminal* Jornal nº2, 2005 (páginas não numeradas na publicação)

A observação de um mega arquivo tal como a Bibliothèque Nationale François-Mitterrand (BNF), em Paris, dá conta da monstruosidade em que se tornou a preocupação em preservar a memória e a possibilidade técnica de realizar arquivos e torná-los acessíveis. A história dos arquivos em França começa quando em 1794, a Convenção define as bases institucionais da sua conservação e da livre consulta por todos, em nome da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.⁹⁵ É no prolongamento desta história que se inscreve a BNF. Ali encontramos um importante pólo de consulta de colecções audiovisuais onde estão reunidas três instituições arquivísticas e se incluem registos em suporte vídeo:

- A colecção da própria BNF tem mais 90000 videogramas: todos os depósitos legais referentes ao vídeo (todos os documentos produzidos em vídeo, ficção, documentários, comerciais e não comerciais) e uma colecção de aquisições em torno da cultura francesa (documentários sobre a literatura, a vida quotidiana francesa e condições laborais, retratos de músicos, filósofos, etc., estão ali depositados, catalogados, conservados e disponíveis para consulta para investigadores.

- Les archives françaises du film du Centre National du Cinema (CNC): criado por André Malraux em 1969, este arquivo conta com perto de 100000 filmes, produções cinematográficas na sua maior parte francesas, curtas e longas metragens das áreas da ficção e do documentário

- A INATHÈQUE (INA-Institut National de l'Audiovisuel): este é o arquivo mais recente (criado em 1995) e o mais impressionante, com 4 mil milhões de horas. Ali são registados 24 horas sobre 24h, programas de cerca de uma centena de canais de televisão (franceses e não só) e de 20 rádios. São centenas de milhares de horas de programas por ano, conservados, identificados e descritos. Por esta instituição, tem-se igualmente acesso aos documentos de televisão e rádio desde que estes medias nasceram. Com a lei de 1 de Agosto de 2006 a INA é igualmente responsável pelo depósito legal de sites web. Relacionado com a área que nos interessa, o INA tem um fundo de criação audiovisual contemporânea: criações apresentadas no contexto do IMAGINA, E-MAGICIENS, do Siggraph, obras de alunos de escolas da especialidade e igualmente o depósito de artistas e instituições culturais.

⁹⁵ BABELON, Jean-Pierre - *Les Archives: mémoire de la France*, 2008, p.14

Consultar um documento na BNF implica deslocar-se fisicamente às características torres em vidro do edifício concluído em 1995 (arquitectura de Dominique Perrault), situado no sul de Paris, e confrontar-se com espaços de escala esmagadora. Tudo é controlado, o acolhimento é bom e as informações são claras. Em conversa informal com um funcionário da área do audiovisual, é nos explicado como funciona um arquivo desta envergadura e quais são os problemas principais com que se deparam no presente. Os documentos em depósito legal são recebidos em dois exemplares, em suporte físico ou sob forma de ficheiros numéricos. 95% dos suportes analógicos estão digitalizados, e tudo registado e guardado em cartuchos LTO (*Linear tape Open*, 600 gigas). O DVD é utilizado no seu formato de origem. O vídeo é comprimido em MPEG2. O suporte é “multi-construtor”, ou seja, tem um sistema aberto que permite a adaptação e actualização dos formatos.

Os documentos deteriorados são guardados e restaurados. O restauro é considerado uma traição em relação ao documento em si. No som, os processos de restauro estão a evoluir rapidamente, por hora faz-se somente o que se chama uma “copie droite” sem intervenção alguma. Os cartuchos LTO existem em duplicado: um exemplar é armazenado em Bussy Saint-Georges (na periferia de Paris) onde se encontra igualmente o pólo técnico de conservação e outro na biblioteca BNF. Esses documentos são consultáveis em ecrãs disponíveis nas salas da zona de audiovisuais da BNF. Esses ecrãs estão ligados directamente ao robot da sala de informática onde está armazenado este arquivo (os cartuchos LTO) e tudo está localizável segundo a cota de identificação e monitorizado por um robot. Uma “máquina arquivo”, somente os DVD são manuseados por funcionários.

Os catálogos dos documentos disponíveis são consultáveis *online*, prática comum das bibliotecas, os documentos estão descritos, a selecção pode ser feita de qualquer ponto do mundo com acesso ao World Wide Web. A velocidade a que têm evoluído as ferramentas digitais tornam os formatos ali utilizados já ultrapassados. São dimensões que ultrapassam a imaginação. Transferir quatro mil milhões de horas de um formato para outro é algo difícil de conceber. A realizar ...

Acrescentemos que este mega arquivo, não sendo o único no mundo, não terá muitos equiparáveis.

-Internet:

Um “arquivo” de carácter mais orgânico e (felizmente) em parte ingovernável é a internet, ferramenta que nos é familiar a todos e se tornou indispensável, tanto no mundo profissional como no afectivo, em apenas 15 anos. Foi nos finais dos anos 1960, nos Estados Unidos, em plena guerra fria, e portanto na competição com a Rússia (e o fenómeno do Sputnik, 1957) que surgiu o precursor da Internet.⁹⁶ Um longo caminho foi percorrido até aos anos 90. Até então chegou-se à possibilidade de pôr em linha um documento acessível à maneira duma rede local, mas numa dimensão global, acessível em qualquer ponto do mundo. A instituição de catálogos organizados de forma arborescente e de programas de busca foi um passo em frente. Mas, foi o hipertexto que revolucionou a internet (a possibilidade de criar ligações entre diferentes documentos graças a uma uniformização da linguagem, por via de hiperligações, seja por reconhecimento de palavras ou outros pontos de contacto) daí surgiu a World Wide Web (www).

A preocupação seguinte foi a criação de interfaces acessíveis e conviviais. A partir de 1996, a ligação de pessoas e entidades públicas e privadas ao www foi exponencial. Os programas foram-se aperfeiçoando, a capacidade na quantidade de dados em circulação na rede também cresceu rapidamente e, a nossa forma de estar no mundo alterou-se. Começou-se por poder partilhar ficheiros em formato de texto, mas as imagens e o som não demoraram a começar a circular e, por fim, conseguiu-se capacidade para armazenamento e partilha de vídeos na rede. Facto que é extremamente recente: o *Youtube*, site de armazenamento (*webhosting*) e partilha de vídeo foi criado em fevereiro de 2005, em finais de 2006 a Google tornou-se proprietária deste site e, em 2009, registam-se 350 mil milhões de pessoas que acedem ao site, por mês.⁹⁷ Desde então os números não param de aumentar. É um fenómeno tão recente (cinco anos) que temos ainda dificuldade em percebê-lo e em medir as suas consequências. Certo é que reconfigurou a nossa relação com a informação, o campo perceptivo de forma geral e no que diz respeito à imagem em movimento

⁹⁶ GUÉDON, Jean-Claude - *Internet, le monde en réseau*, 2000, p.30. Na Advanced Research Project Agency (ARPA), o desafio inicial era de pôr em rede computadores heterogéneos, por intermédio de um mini computador tradutor de linguagens diferentes. Mas, não se trata ainda da internet, a rede das redes. As redes multiplicaram-se em diferentes nichos, essencialmente em universidades e laboratórios de pesquisa. Só em 1974 se estabelece o protocolo TCP (Transmission Control Protocol) que corresponde mais tarde ao protocolo difundido TCP/IP. É a invenção de uma linguagem comum.

⁹⁷ Sobre Youtube na Wikipédia: <http://fr.wikipedia.org/wiki/YouTube>

Existem outros sites de armazenamento e partilha de vídeo, como o *Vimeo* por exemplo muito similar ao *Youtube*, mas propondo uma organização por temas e autores mais marcada e também arquivos específicos com temáticas definidas (principais sites enciclopédicos referentes à arte contemporânea e arte em novos medias: <http://www.ubu.com>, www.newmedia-art.org - ver mais na bibliografia). Existem limitações na qualidade da imagem, no tempo disponibilizado a cada vídeo e até nos temas, imagens julgadas violentas ou que promovam valores como a xenofobia, podem ser suprimidos. É um tipo de censura simultaneamente desejável e questionável. Existe igualmente um controlo de direitos de autor. Esta é uma problemática complexa com a qual cada autor se debate à sua maneira: uns proíbem a difusão das suas imagens (um policiamento quase impossível numa extensão vasta e intrincada como a teia da Internet), outros mais democráticos não ignoram que a difusão é sinónimo de publicidade, o que os pode beneficiar comercialmente noutra plano. Mencione-se a questão da propriedade dos sites sociais e de partilha: estes trazem incríveis benefícios financeiros para os seus criadores/proprietários.

Apesar de tudo, esta possibilidade fez eclodir a partilha de vídeos nas redes sociais, nos sites, nos blogues, no campo público e no privado. Podemos ainda referir a facilidade em descarregar filmes pirateados, por vezes acabados de sair em sala. O contacto com a imagem em movimento — com o vídeo — actualmente, difere muito do que era há apenas cinco anos, banalizou-se. A sofisticação do *medium* não espanta mais.

A questão fulcral será: como se constrói uma memória com os meios de registo actuais? Há de qualquer forma uma alteração profunda nas formas de construir a memória (ou fazer cultura), o espectador emancipado é inter-actuante, arrancado da temida letargia, tem um papel muito mais vincado e activo porque tem uma facilidade de acesso a um universo paralelo (digital) que é infinito. Em relação à noção de gestão de tempos, Edmond Couchot refere dois tipos de tempo: a *cronia* — o da realidade física com os entraves e prazeres inerentes; e, a *ucronia* — o da realidade digital em que a noção de escolha e decisão tornam-se determinantes⁹⁸. Trata-se de uma nova forma de organizar a memória e o esquecimento. Não há uma versão da História neste

⁹⁸ COUCHOT, Edmond - *Historical Time and uchronic time, thinking memory and oblivion differently*. Vídeo da conferência *Digital art, conservation Symposium, The digital Oblivion. Substance and ethics in the conservation of computer-based art*. ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 4 e 5 Novembro 2010: www.digitalconservation.org/index.php/en/symposium-i/24-edmond-couchot.html

contexto da acessibilidade à informação, cada um pode construir a sua versão dos factos...

A complexificação e imensidão das possibilidades de arquivo tornam fulcral a formação e educação dos utilizadores que, se não souberem o que querem, se não tiverem objectivos, encontram-se face a um magma infinito que leva o navegador à náusea do excesso. Estará devolvida, desta forma, a especificidade humana enquanto “máquina de desejo”, na necessidade imperativa do internauta ser o seu próprio guia?

2.4 Notas sobre o vídeo, um “*media*-variável” (conservação, documentação)

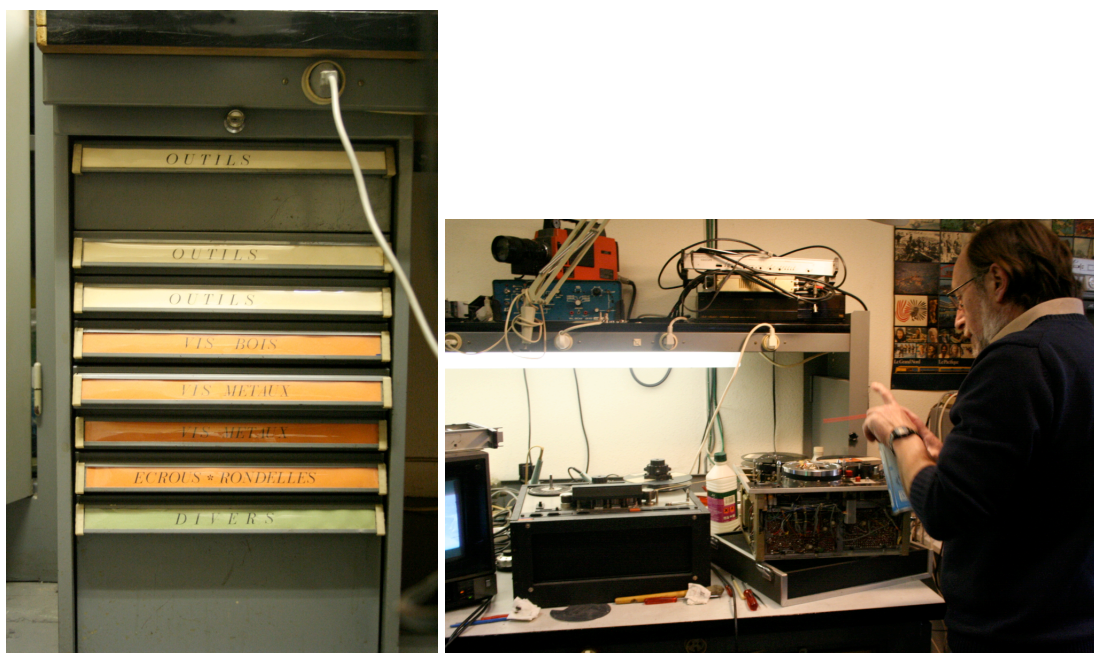
No âmbito desta tese, foi feita uma visita ao Laboratoire VAO (Vidéo Assistée par Ordinateur) do departamento de artes da Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Trata-se de uma das primeiras universidades a adquirir equipamento de vídeo em França (factor citado, aliás, por Cristine Van Asshe), pioneira na área. Encontra-se ali a trabalhar Patrice Bénard, que entrou na universidade enquanto técnico (formado em electrotécnica) em 1971 e integrou os serviços relativos ao vídeo, acompanhando todos desenvolvimentos tecnológicos de muito perto, visto que se fez pesquisa de ponta nesta área em Paris 8. A visita a Patrice Bénard no Labo VAO foi ideal para ter um panorama sobre os diferentes desenvolvimentos técnicos deste *media*. Ali encontram-se desde os primeiros aparelhos às tecnologias actuais. Patrice Bénard conhece os aparelhos e a electrotécnica, e domina igualmente as ferramentas digitais, foi-se actualizando sempre, encarna por isso o “restaurador ideal”: repara e adapta os primeiros aparelhos e restaura / corrige os vídeos já digitalizados. Utiliza o TBC (*Time base Corrector*) antes ainda da conversão, quando este é insuficiente, intervém na versão digitalizada, por vezes *frame a frame* (60min. de vídeo, podem ser 90000 *frames*).

Em 2006, assumiu a missão do restauro e disponibilização em linha dos documentos em vídeo de uma universidade (em U-Matic, VHS, SVHS e Hi8) por onde passaram figuras incontornáveis da cultura⁹⁹. Os documentos em U-Matic estão

⁹⁹ Arquivo de vídeos de Paris 8 consultável em: www.archives-video.univ-paris8.fr

em estado de degradação avançada, sendo necessário converter estes diferentes formatos em digital (migração – com um aparelho conversor numérico-analógico) e quando necessário limpar os documentos e restaurar a imagem. O restauro neste caso implica verdadeiras escolhas (com um grau de subjectividade) com a intervenção na montagem, substituir imagens incompreensíveis por outros fragmentos do mesmo filme, por exemplo, não quebrando o fio contínuo do som e a sua sincronização com a imagem. Patrice Bénard pôs em linha um exemplo ilustrativo¹⁰⁰.

Estão em acção conceitos como *drop out* (saltos na imagem), cálculo da media da imagem (para a correcção do *drop out*), descriptar (conseguir a leitura da imagem), reenquadramento (adaptação de formatos e por vezes como truque de restauro), arranjo do som, recuperar qualidade de imagem, etc.



18 e 19- Arquivo de ferramentas e Patrice Bénard no Labo Vao, 2011

Em Novembro 2010, teve lugar no ZKM Center for Art and Media, em Karlsruhe, um importante simpósio sobre as problemáticas actuais e na área da conservação, restauro e sustentabilidade do digital. Estiveram em discussão o “património imaterial” e os novos medias, ou os chamados “*medias variáveis*” ou “*instáveis*”. Essas conferências estão disponíveis em linha, em formato vídeo e constituem documentação consistente e preciosa sobre testemunhos, experiências, pesquisas e reflexões de laboratórios de diferentes pontos do globo sobre esta

¹⁰⁰ www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=24 - *L'art de la restauration vidéo* (2010)

matéria.¹⁰¹ A incontornável obra *L'approche des médias variables: la permanence par le changement* encontra-se disponível em linha igualmente e não é um manual mas testemunhos de actores da área, com vários estudos de caso e um útil glossário.¹⁰²

Resumidamente, em relação à conservação de obras em vídeo, é sabido que muitas das fitas dos anos 60/70 desapareceram ou deterioraram-se pela extrema fragilidade do suporte (o que tem peso na História da Arte do vídeo), a fita auto destrói-se num processo químico. Mas também se deve ter em conta para arte contemporânea as instalações efémeras, as obras contextuais, as performances e o digital (que traz ainda outras questões).

Uma questão fundamental neste contexto e que diz respeito a todos os actores na área, principalmente a colecionadores e artistas, é: como conservar para efeitos de arquivo ou colecção, obras de arte efémeras, interactivas ou em suportes que se tornam rapidamente obsoletos? A questão é mais exactamente: como reproduzir obras cuja existência matérica é instável ou variável (em oposição às peças estáveis da escultura em pedra por exemplo)? A ideia de “reactivar uma obra” traduz claramente o que está em jogo. Muito sucintamente sobre esta matéria, podemos reter três conceitos que surgem repetidamente em diferentes testemunhos do referido simpósio no ZKM e do já referido documento *L'approche des médias variables*:

- a emulação: aplica-se sobretudo na reconstituição de obras em suportes digitais ou electrónicos. Uma arma contra a obsolescência. Este termo vem da área informática, e sugere a simulação. Ou seja, em vez de se restaurar um mesmo objecto com um programa obsoleto e inacessível, reconstitui-se o efeito produzido por esse objecto com meios actuais, imitando o comportamento de outro tipo de equipamento ou programa.

- o guião ou a partitura: tomando exemplo na partitura da música (os concertos do século XVIII eram efémeros, mas ainda os podemos recriar), um documento criado pelo artista substitui a obra a ser recriada a cada apresentação seguindo as indicações do artista.

¹⁰¹ *Digital art conservation*, o já referido projecto sobre conservação de arte em medias digitais, reunindo diversas instituições por Digital Media Art in the Upper Rhine Valley: www.digitalartconservation.org/

¹⁰² DEPOCAS Alain, IPPOLITO Jon et JONES Caitlin - *L'approche des médias variables: la permanence par le changement*, 2003

- o questionário: que permite entender as intenções do artista e claro a documentação da obra (imagens, registos áudio, e textos) como apoio para a sua recriação: “(...) visant à déterminer comment les artistes aimeraient voir leurs oeuvres re-crées à l’avenir.”¹⁰³ De salientar que quanto mais profundo for o conhecimento sobre uma obra e artista, provavelmente maior será fidelidade da reconstituição. Trata-se de, por vezes, explorar descrições da obra independentemente do *medium*.

Estes novos conceitos de conservação e restauro induzidos pelos novos *medias* e linguagens adoptadas na arte contemporânea têm por consequência os factores seguintes: o comissário terá um importante papel de intérprete da obra (como na música se interpreta uma partitura), a sua sensibilidade, a sua cultura e criatividade estão em jogo; leva também a que, segundo Richard Gagnier¹⁰⁴, haja um deslize, na área da conservação, do conceito de autenticidade (no qual o que conta é o original, as componentes físicas, a inscrição histórica, na tradição ocidental) que dá lugar ao de integridade (as novas noções a respeitar são: função, conceito, significado das componentes físicas, comportamento, experiência do espectador, estética). O que aproxima uma abordagem ao património mais próxima da tradição oriental. Trata-se de passar de um modo rígido a um modo orgânico de conservar as obras de arte: a memória reside nos projectos e não na matéria.

A obra *Ouvrir le document*¹⁰⁵ reúne um conjunto de reflexões e testemunhos sobre as práticas de documentação nas artes visuais contemporâneas. Esta prática de documentação tornou-se comum da parte dos artistas desde os anos 60 (de novo os conceitos de Robert Smithson: *site/non site*), com o advento das obras efémeras em sítios específicos e criação de um seu avatar perene e comercializável, corresponde igualmente à preocupação de deter algum controlo no que consistem as suas obras, tanto dum ponto de vista da sua materialização na montagem (projecto/guião), como na interpretação e registo que permanecerá na posteridade, em termos de História da Arte. Trata-se da “documentação como arte” realizada pelos próprios artistas, uma hibridação que, muitas vezes, provoca confusão quando não leva à conversão do

¹⁰³ Idem, p.47

¹⁰⁴ DOCAM-Canadá : <http://www.docam.ca/>

¹⁰⁵ BÉNICHOU, Anne (éd.) – *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, 2010

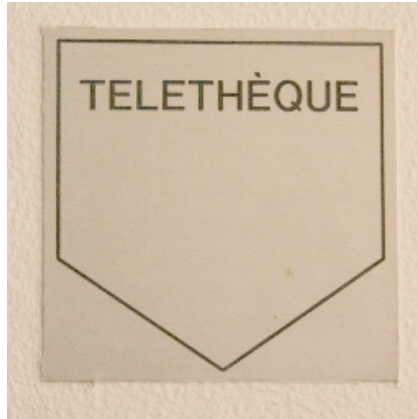
documento em obra de arte. Esta distingue-se da “documentação da arte”, uma missão de museus e colecionadores que procuram a “sistematização” da informação, uniformização de formatos e protocolos, no sentido das informações poderem ser integradas em programas informáticos. Procura-se idealmente estabelecer protocolos comuns (internacionais) no sentido de desenvolver bases de dados interconectáveis. A documentação da arte que pode contar ou não com a colaboração dos criadores, deve, em todo caso, responder ao código de ética dos museus e respeitar a integridade da obra.

Por fim, o artista Antoni Muntadas que tem lidado com estas questões relativamente às suas próprias obras, preconiza, na sua intervenção no referido simpósio promovido pela ZKM¹⁰⁶, que se devem fazer escolhas, destruir mais, e não ser fetichista. Existe em todo o caso um novo papel dos artistas na documentação e eventual colaboração e acompanhamento na catalogação e reposição de suas obras.

¹⁰⁶ Digital Art Conservation pela Digital Media Art in the Upper Rhine Valley:
www.digitalartconservation.org

CAPÍTULO 3

Caso de estudo: *Téléthèque, Encontros Videográficos*



20- Placa no IFP

“Assim, a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu carácter fundamental.”

Walter Benjamin¹⁰⁷

“Devíamos pensar mais um pouco sobre a vocação comunitária do homem que é, como as formigas e as abelhas, um dos raros animais que vive em sociedade organizada. O que acontece é que pertencemos a uma geração que talvez tenha chegado ao topo do individualismo neste vaivém da história entre o individual e o colectivo. Sinto muito profundamente estes dois apelos, o de estar só e o de viver numa comunidade. Tenho dias e, sobretudo, sinto uma incapacidade visceral de ser definitivamente uma coisa e outra.”

António Alçada Baptista¹⁰⁸

“Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.”

Jacques Rancière¹⁰⁹

O presente estudo debruça-se sobre o caso da *Téléthèque, Encontros Videográficos*, um projecto de conversas em torno de obras em vídeo com a presença dos respectivos autores, que decorreu ao longo do ano 2010. De Janeiro a Novembro, uma vez por mês, ocuparam um espaço peculiar: um espaço homónimo, a *téléthèque*,

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter – Op.cit., p.27

¹⁰⁸ BAPTISTA, António Alçada - *Catarina ou o Sabor da Maçã*, 1988, p.69

¹⁰⁹ RANCIÈRE, Jacques - *Le spectateur émancipé*, 2008, p.29

mais especificamente o estúdio 2, nas instalações do Institut Français du Portugal (IFP), em Lisboa.

Este projecto independente teve um boa recepção por parte do meio das artes visuais. Foi cuidadosamente desenhado, respondendo a diversas constatações e intuições. Intuições essas que correspondem ao que vem sendo tratado no presente estudo e que incide nas profundas alterações em diferentes áreas do campo das artes visuais e da museologia, em geral. Essas alterações aconteceram, portanto: na postura do público, cada vez mais um elemento a ter em conta, com voz informada e pertinente; nos suportes e espaços de apresentação da arte, numa sua desmaterialização; e também nos diferentes paradigmas relacionados com os meios electrónicos, nas possibilidades de acesso à informação e aos arquivos e, suas limitações de conservação.

Debruçamo-nos, de seguida, na génese e a criação deste projecto que funciona, simultaneamente como o culminar e o ponto partida do presente estudo, aproveitando uma implicação forte e pessoal nele, explicando em detalhe o seu desenho, as opções curatoriais e a sua realização.

No decorrer da *Téléthèque, Encontros Videográficos*, foi-se tornando mais clara a necessidade e a pertinência do diálogo, assim como da reflexão em colectivo, como o atestam diversos textos fundadores da cultura ocidental e outros mais recentes — nomeadamente de Paul Rasse¹¹⁰ — na área da museologia, e mais especificamente a necessidade desse diálogo nos museus e centros de arte contemporânea. Mas, para além dos exemplos que se podem multiplicar, não será este tipo de iniciativa algo a reinventar sempre, em adequação às necessidades e aos meios de que se dispõe?

3.1 Elaboração do projecto

O processo de elaboração do projecto *Téléthèque, Encontros Videográficos* teve em conta o espaço da sua apresentação e suas características formais e simbólicas nas opções curatoriais e estéticas, bem como a escassez de meios disponíveis. Existiu igualmente uma fase de reflexão baseada no conhecimento do campo das artes visuais

¹¹⁰ RASSE, Paul – *Techniques et Cultures au Musée*, 1997

e da arte vídeo pelos três elementos da Plataforma *Ma*¹¹¹ (Aida Castro, Maria Mire e Catarina Marto) — equiparável a um diagnóstico — e uma fase de elaboração desenho de projecto. A Plataforma *Ma* está constituída legalmente em associação (Associação Cultural Manta), formalizou-se com o intuito de desenvolver actividade na área da arte contemporânea. O enfoque no vídeo já tinha sido objecto de projectos anteriores dos três elementos da Plataforma *Ma*, tanto individualmente como enquanto entidade, tanto numa prática artística, como na organização de projectos¹¹² e pesquisa teórica. Entre os mais emblemáticos, pode-se referir que Maria Mire e Aida Castro organizaram o projecto *Monitor* e *Monitor II*, no PêssegosPráSemana em 2006 e 2007 (Porto)¹¹³, a elaboração da instalação vídeo *Are you talking to me* e *Notas de roda-pé* (Ana Catarina Marto, 2006) realizada no contexto do Anteciparte e de seguida numa adaptação para o *Monitor II*, estimularam a reflexão sobre esta temática, o vídeo.

O presente projecto *Téléthèque Encontros Videográficos* foi delineado, desde o início, especificamente para o espaço onde foi apresentado, o estúdio 2 do IFP, onde anteriormente se tinha desenvolvido um projecto de Embankment. Havia a vontade de explorar o estúdio 2 por si só, aproveitando a sua simbólica, e as suas características técnicas e espaciais.

Sendo um estúdio com um monitor de qualidade, predispunha-se a acolher um projecto em torno do vídeo. O facto de ser todo um aparato técnico inutilizado e obsoleto permitia uma abordagem que interessava, e anulava o problema da ausência de meios — limitar-nos-íamos ao que ali dispúnhamos sem que o projecto fosse por isso prejudicado — e punha a nu a “obscenidade” da sofisticação técnica, a maior parte das vezes desnecessária ou, pelo menos, dispensável.

Por outro lado, o conforto que a sala oferecia: a sua dimensão é ideal para conversas — e não conferências —, a qualidade sonora do espaço que projecta as vozes de forma clara, sem microfone e sem esforço, foram outros factores que

¹¹¹ “A Plataforma *Ma* surge para reunir capacidades numa ordem prática, fundamentalmente na criação de um campo onde se possa operar dentro do conceito *ma*: de tornar visível o invisível, através de propostas e projectos artísticos específicos que contemplam a ideia de arquivo, investigação e crítica. Enquanto pacto associativo e colectivo pretende constituir um arquivo disponível que dê apoio a artistas, investigadores e a todos os interessados. Assim como pretende lançar dados reflexivos e críticos nos vários formatos da arte contemporânea (...).” <http://maplataforma.blogspot.com/>

¹¹² Refira-se ainda a participação/colaboração enquanto representante da selecção portuguesa de vídeos no Festival d’Images Artistiques Vidéo (FIAV), organizado pela Galerie Esca (Nîmes, França), entre países situados em torno do mar Mediterrâneo.

¹¹³ Pêssego Pra Semana, espaço independente no Porto (2002-2007), plataforma de experimentação e apresentação de trabalho de jovens artistas: pesssegoprasemana.blogspot.com/

despertaram interesse e provocaram o nascimento do projecto. Este espaço permitia, à partida, uma proximidade ideal com o público, reunindo as condições para proporcionar um momento que se queria de real reflexão em conjunto.

Outro factor tido em conta foi a situação de crise global despoletada em 2009. Não se queria, de qualquer forma, comprometer a existência de um projecto pela falta de meios. Pressentia-se necessária e urgente a existência de um projecto com as características que adiante se vai descrever.

Dispúnhamos, portanto, do local cedido pelo Institut Français du Portugal, a confiança do seu então adido cultural Jean-Paul Lefèvre, e as impressões a preto e branco do material necessário igualmente financiado pelo IFP. Dispúnhamos ainda de alguma disponibilidade de tempo e beneficiamos da boa vontade dos participantes que, de alguma forma, também encontraram interesse pessoal na Téléthèque.



21, 21 e 23- O estúdio 2, o monitor (dispositivo #1), os sofás e as mesas (dispositivo #2)

Partindo das possibilidades e limitações descritas, o projecto foi estabelecido, tendo em conta ainda constatações e reflexões sobre o panorama das artes visuais actualmente em Portugal, especificamente em relação a obras em vídeo. Antes de mais, a constatação da ausência de organização entre pares das artes visuais no período que se segue à universidade: acabando os estudos, os artistas ficam entregues ao mercado, o que não é suficiente em termos reflexivos e criativos que constituem a essencial razão de ser desta disciplina.

Existem actualmente: *FUSO anual de vídeo arte internacional de Lisboa* o único evento específico desta área, criado muito recentemente (em 2009); os Prémio EDP na área da arte contemporânea em geral que incluem frequentemente obras em suporte vídeo; o BES Revelação e o BESphoto onde se encontram algumas obras em vídeo (em parceria com a fundação Serralves, visando no entanto a fotografia como *medium* e campo de reflexão base); o Anteciparte, prémio anual entretanto extinto (2004-2009); a Bienal de Cerveira abrange a arte contemporânea em geral (abre concurso, expõe e premeia obras, existe desde 1978, um dos mais antigos do país), entre outros a nível municipal ou dos centros de Juventude disseminados pelo país e com visibilidade reduzida, e as bolsas e apoios da Fundação Gulbenkian. Existe portanto um só evento especificamente consagrado ao vídeo na arte contemporânea, o FUSO. Outros existem mas no circuito do cinema e da animação: Curtas Vila do Conde, MotelX, Fantasporto, Indie Lisboa, Cinanima Festival Internacional de Animação (Espinho), etc.

O reconhecimento em concursos, os prémios institucionais e o mérito, assim como o retorno financeiro são essenciais no percurso profissional de um artista. No entanto, não substituem o diálogo, a partilha, a crítica, o sentimento de pertença a uma rede, o convívio entre pares. Estes elementos são preciosos e essenciais para a reflexão, e estímulo para a criação. Na Maumaus Escola de Artes Visuais e nas escolas de arte em geral, uma das práticas de ensino que se tem desenvolvido é a apresentação oral do trabalho artístico. Confrontar o trabalho com um tutor ou com os colegas, discutir o seu modo de apresentação no espaço e o discurso inerente a uma obra e a um contexto, é um momento precioso, altamente criativo e crítico, tanto para o estudante que apresenta, como para todos os intervenientes.

A ausência de um arquivo de vídeo centralizado, em Portugal, disponível a investigadores, ou curadores, e com uma missão de memória, é outro aspecto em

debate. Margarida Mendes deu início à ideia, solicitando o envio de vídeos de artistas, mas até aqui esta não foi concretizada ou pelo menos não está disponível em linha¹¹⁴. Existem arquivos de interesse disseminados, nomeadamente em escolas, como o da Maumaus Escola de Artes Visuais, colecções particulares como a Fundação PLMJ cujo o acesso não sendo impossível pode intimidar, na ausência de um projecto concreto, sem mencionar as principais colecções de arte contemporânea; iniciativas como o projecto Bras&Resende, igualmente iniciado em 2009, mais discreto mas continuado e acessível (braseresende.tumblr.com/). O livro elaborado pela Editora Número¹¹⁵ sobre o vídeo na arte contemporânea é uma compilação de informação consequente, assim como o catálogo da colecção PLMJ¹¹⁶ um modelo de catálogo sobre o género interessante. É evidente, por ora, a ausência (ou insuficiência do existente) duma história consistente do vídeo na arte contemporânea, em Portugal.

De um outro ponto de vista, a quantidade de obras muitas vezes *site specific*, o número de exposições que se apresentam actualmente, e a velocidade a que os eventos se seguem uns aos outros tornam o panorama complexo. Este factor é acentuado pela multiplicação de espaços e iniciativas alternativas e independentes, podemos citar aqui alguns. No Porto: A Caldeira 213, O Salão Olímpico, A Sala, os Pêssegos prá Semana, entretanto extintos e a Uma Certa Falta de Coerência, Espaço Campanhã, entre os espaços activos. Em Lisboa: Bomba Suicida, Voyeur Project extintos e a galeria Zé Dos Bois que tem desempenhado um papel dinamizador na área importante (com a curadoria Natxo Checa e produção de obras de artistas fulcarais na área como Alexandre Estrela, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Gabriel Abrantes), o Pavilhão 28 (um projecto dinamizado por Sandro Resende), Lumiar Cité (associado à Maumaus, inscreve-se numa rede de trabalho internacional), Avenida (espaço cedido pelo BES), The Barber Shop (Margarida Mendes), Kunsthalle, Oporto (projeções de vídeos pontuais desde 2009, dinamizado por Alexandre Estrela). E ainda outros projectos pontuais disseminados pelo país, como por exemplo *Toxic* de Paulo Mendes (Oeiras, 2005), o Lab em Guimarães, entre outros.

A multiplicação da organização de eventos com poucos meios é possibilitada pelas novas tecnologias de informação, os suportes e tecnologias leves e uma

¹¹⁴ Portuguese Vídeo Archive: ptvideoartarchive.blogspot

¹¹⁵ GUARDA, Diniz & FIGUEIREDO, Nuno (editores) – *Vídeo arte e filme de arte e ensaio em Portugal*, 2008

¹¹⁶ AMADO, Miguel - *25 frames por segundo: vídeos da colecção da fundação PLMJ*, 2006

indispensável energia transbordante (para suprir à falta de meios e pouco reconhecimento com que este tipo de actividade é recompensado em Portugal). A criação de obras *Site Specific* e efémeras tem-se acentuado exponencialmente e é outro elemento a ter aqui em conta, em termos de problemas de registo e de memória. Tudo isto são, obviamente, elementos positivos que testemunham a vitalidade do meio. No entanto, os numerosos eventos sucedem-se sem que muitas vezes haja uma reflexão sobre eles e, dramaticamente para os criadores, sem um real *feedback* ou diálogo sobre as suas criações — o *core* da dinamização destes espaços, da mesma forma que a cultura é o centro da dinamização de muita actividade económica, noutra escala — que de seguida desaparecem no excesso de imagens e informação, tornando por vezes o que é um acto criador laborioso, especializado e digno, em algo de invisível, inconsequente e frustrante. O que se torna desanimador em termos criativos e de estímulo de trabalho.

Detectou-se ainda um duplo problema de memória: o que acontece a obras efémeras e/ou contextuais, ou mesmo ao seu registo — o que não é hoje um problema, ou talvez o seja precisamente pelo excesso — uma vez terminada a exposição, numa área como já foi dito, dinâmica, mas com uma escassez de meios inexplicável e com uma produção prolífica. A isto, acrescente-se o problema da conservação que levantam este tipo de obras. Por outro lado, face à profusão e multiplicação de meios de registo, e de informação, surge a dramática necessidade de selecção, filtragem, a premente necessidade da criação duma narrativa (uma história) e o tratamento dessa informação de forma digna.

Chegamos, talvez, à interrogação essencial: para quê fazer e ver exposições desenfreadamente, se não se tenta dar um sentido a esta actividade e construir um discurso? Podemos considerar que a Téléthèque é uma consequência desta interrogação, ou seja, uma pausa, um intervalo da acção.

-Descrição do projecto e programa: Partindo essencialmente dos elementos descritos, com o conhecimento do terreno que se tinha, e ao fim de conversas e troca de impressões entre os três elementos da Plataforma *Ma*, delineou-se então o projecto¹¹⁷.

¹¹⁷ Os texto de descrição do projecto são de autoria colectiva, da Plataforma *Ma* (Aida Castro, Catarina Marto e Maria Mire)

A descrição sintética do projecto a que se chegou e que foi utilizada na sua divulgação foi a seguinte : “A Téléthèque é um espaço de acolhimento mensal para os encontros videográficos. Para além de local de visionamento permanente, propõe-se igualmente um espaço de discussão crítica em forma de conversa com os artistas e seus convidados.”

A descrição detalhada do projecto a que se chegou antes da sua realização e que serviu de base a pedidos de apoio:

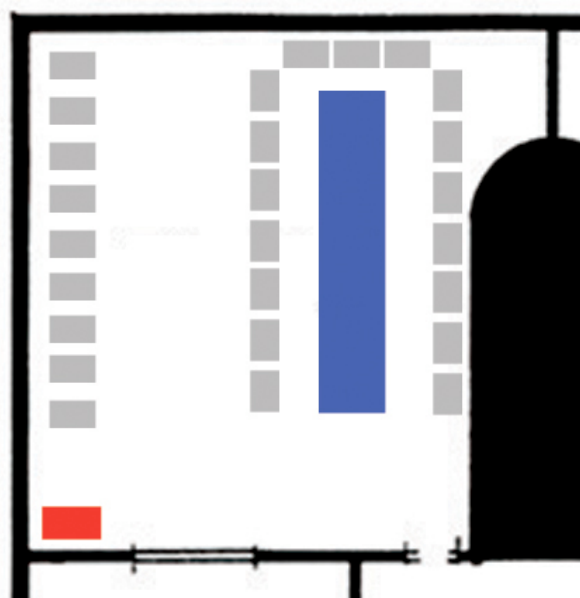
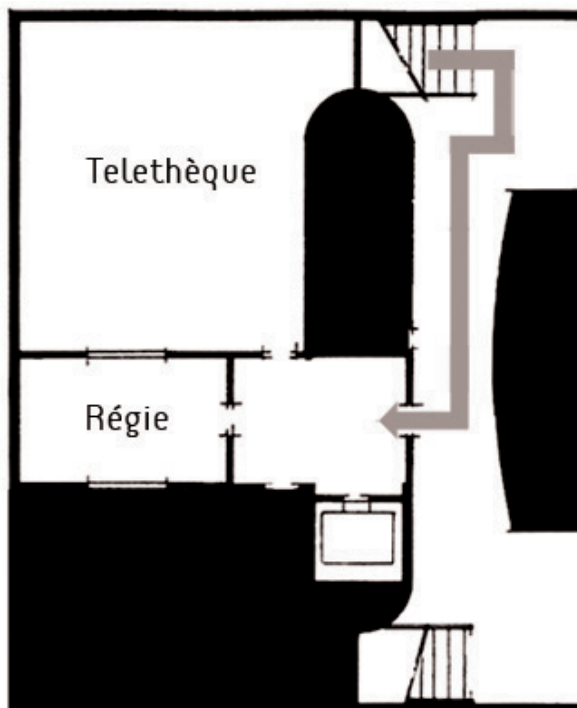
“O projecto criado para o Instituto Franco-Português — mais concretamente para a Téléthèque, local que se achou adequado para acolher um projecto homónimo — pretende apresentar, analisar e discutir obras videográficas contemporâneas.

A produção artística videográfica, no contexto português, tem sido bastante profícua nestes últimos anos. Muito material visual se tem acumulado, e de modo a que todos estes objectos artísticos possam existir condignamente, propomos construir e fomentar através deste projecto um espaço crítico e reflexivo sobre cada proposta artística, que permita um melhor entendimento de cada uma destas obras.

Na Téléthèque poder-se-á encontrar dois dispositivos. O primeiro será de exibição, constituído tecnicamente por um televisor, um leitor DVD e auscultadores que se estendem até cada espectador. Este dispositivo pretenderá anular todas as dificuldades técnicas inerentes às instalações vídeo pela simplicidade do seu aparato técnico. Desta forma agilizará as apresentações e construirá um território comum, neutro, para a apresentação de cada proposta videográfica. Constituindo-se assim a Téléthèque antes de mais, enquanto uma janela aberta sobre um Arquivo Activo em contínua construção pela Plataforma *Ma*.

O visionamento dos trabalhos sendo fulcral para este projecto, constitui no entanto somente uma parte do que aqui se propõe, pois entende-se ser essencial neste momento de exibição dar visibilidade à pesquisa e questionamento gerada pela apresentação de cada obra.

Com o objectivo de potenciar a produção de discurso crítico será criado um segundo dispositivo. Uma mesa que definirá uma área que tanto acolhe a valência de superfície depositária de documentos relativos ao trabalho apresentado, como define um espaço de reunião, o qual albergará conversas sobre estes trabalhos, momentos de diálogo que contarão com a presença dos autores e de interlocutores críticos, a convidar em função de cada proposta artística, estes últimos deverão alimentar e conduzir as conversas.”



Televisão – Vídeo _ Dispositivo #1

Mesa – Documentação _ Dispositivo #2

Sofás _ colocação dos espectadores

24- Planta do estúdio 2 com a organização do espaço

Para cada apresentação será produzido um fascículo, que conterà um texto realizado pela Plataforma *Ma*, assim como informação tanto visual como escrita sobre

a obra cedida pelo artista. Os vários fascículos produzidos para cada mostra serão compilados futuramente numa publicação que pretenderá reunir tanto estes documentos como as actas realizadas a partir das conversas de cada sessão.

No decorrer do projecto serão convidados nove artistas. A apresentação dos trabalhos deverá ter lugar uma vez por mês e será agendada conjuntamente com a conversa/encontro.”

O Programa completo sofreu poucas alterações em relação ao estabelecido inicialmente. De notar, porém, que, de início, estavam previstas seis sessões às quais foram acrescentadas as três últimas, num total de nove sessões. A escolha das obras foi sendo definida aos poucos, consoante os casos, como se verá mais à frente. Especificam-se no programa que se segue as obras apresentadas e o título dos textos desenvolvidos pelas moderadoras, que serviram de mote para as conversas.

Janeiro

#1 EDUARDO MATOS conversa com Pedro Cabral Santo

Sarro (2008/09); Vídeo digital; 3:4 cor/ sem som/ 6' 54"

Mote Introdutório da Conversa (Aida Castro)

Fevereiro

#2 JOÃO LEONARDO conversa com Maria do Mar Fazenda

Another Autointerview, 2009 Mini Dv, PAL, 16:9, Cor, Som Stereo, 12'20''

I am question oriented (Catarina Marto)

Março

#3 SARA & ANDRÉ conversam com Gonçalo Pena

S/Título (Natureza Morta), André & Sara, 2009, 16mm transferido para DVD, s/som, cor, 1'58"

Sem título (Catarina Marto)

Abril

#4 HERWIG TURK conversa com Natxo Checa

Hands on (2010), versão um canal, 4'35'' loop, s/ som, PAL, 4:3

Gesto por defeito (Aida Castro)

Maio

#5 CRISTINA MATEUS conversa com Alice Geirinhas

À Espera (versão 2, 3 e 4) (2010), Mini-DV transferido para DVD; som, stereo, cor, tempo variável.

Resistência à espera (Maria Mire)

Junho

#6 JOÃO SOUSA CARDOSO conversa com José Bragança de Miranda (que não pôde vir)

Os Republicanos (2009), Mini-DV transferido para DVD, Som Stereo, Cor, 32'

De um vermelho vivo (Maria Mire)

Setembro

#7 ALEXANDRE ESTRELA conversa com Pedro Bandeira

Light Bridges (2007), vídeo, monitor CRT de 28 polegadas, DVD (PAL), som estéreo / 4:20 min

Encruzilhadas Estereoscópicas (Aida Castro)

Outubro

#8 FERNANDO JOSÉ PEREIRA conversa com David Santos

Into the black [white foggy days] (2008), vídeo Pal, som stereo, dimensões variáveis, 07'18"

Violência Opaca (Maria Mire)

Novembro

#9 RITA FIGUEIREDO conversa com Miguel Valverde

Silêncio de dois sons (2010), vídeo HDV, som, cor, 15'

Alice no País das Tecnologias (Catarina Marto)



25- O segundo cartaz com programação completa (formato original A3)

-Curadoria, a escolha dos artistas:

As características do espaço de apresentação foram determinantes para a *Têlêthèque Encontros Videográficos* integrando parte das opções curatoriais. A escolha dos artistas é outro elemento essencial do projecto, de um ponto de vista curatorial, e foi determinada a partir de uma lista que se elaborou dos artistas activos em Portugal, com obras em vídeo e cujo trabalho se achou pertinente. As motivações das escolhas variaram de caso para caso, sendo por vezes indiciada por uma obra específica, outras por empatia com o autor e sua obra, o que deixava em aberto a opção do vídeo a apresentar. As opções foram sempre discutidas entre os três elementos da Plataforma *Ma*, até se conseguir um consenso, tendo em conta os critérios seguintes: antes de mais a qualidade do trabalho, mas também interesses pessoais (o trabalho que melhor poderia portanto ser tratado e discutido, de forma

mais fundamentada por questões de afinidades temáticas), e o tipo de questões que uma obra podia trazer para a *Téléthèque* e a reflexão sobre o vídeo.

Houve também a preocupação em dar a mesma visibilidade a artistas reconhecidos e a artistas mais discretos, uns em início de carreira ou subestimados pelas instituições. Em consequência, o leque de artistas convidados para a *Téléthèque* é naturalmente heterogéneo, constituído por pessoas vindas de horizontes diversos (diferentes gerações, diferentes percursos, grupos ou temas de trabalho, etc.) e com obras muito diversas a vários níveis. Este painel diversificado, reunido em torno de um interesse comum, o vídeo, num mesmo contexto com um dispositivo imutável (os dispositivos 1# e #2 da *Téléthèque*) provocador de reflexão e crítica, potenciou um lugar de discussão amplo, em torno de práticas artísticas contemporâneas.

Vários outros artistas teriam sido pertinentes no projecto e ficaram de fora: João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Gabriel Abrantes, Carlos Carrilho, Ramiro Guerreiro, Ricardo Jacinto, Raquel Sheffer, entre outros. Embora o projecto fechado. se considere prosseguir este projecto ou outro dentro dos mesmos moldes, ajudaria a consolidar um grupo de reflexão, um contexto de ponto de encontro de diferentes actores da área e é, na realidade, uma necessidade (essencial para valorizar, discutir e estimular o trabalho de todos), uma vez que há falta deste tipo de iniciativa em Portugal. Especialmente no campo das artes visuais que não tem plataformas sólidas e independentes. Considera-se que se abordaram questões fundamentais relativamente ao vídeo na área das artes visuais em Portugal e no presente, sendo que este era também um dos objectivos do projecto.

3.2 A realização: metodologias

Houve uma coordenação importante a ter em conta no decorrer do projecto, na distribuição de papéis e de tarefas. Um dos princípios fundamentais do projecto, desde o início, era o de ser um projecto ético, cuidado e meticuloso, em que o essencial era o bom acolhimento dos convidados e que a conversa acontecesse de forma informal e ao mesmo tempo com alguma densidade teórica. Cada sessão foi, então, cuidadosamente preparada, com antecedência, de forma a que o momento fosse de plena concentração na mesma. A preparação acontecia não só em termos de

divulgação, como das boas condições em que a mesma ia decorrer, e ainda em termos de análise das obras apresentadas. Por fim, todas as conversas foram filmadas, existe portanto um registo em vídeo das mesmas, com um simples plano fixo, pois desde o início desejou-se que fossem transcritas e idealmente publicadas. Foram estipulados procedimentos e metodologias, que se vão tentar restituir de seguida.

-Convites:

Pode-se considerar que a realização do projecto se iniciou quando se endereçaram os convites aos artistas. Cada uma das moderadoras endereçou três convites, o que significa que cada uma seria responsável por três conversas. Era endereçado o convite, conferindo liberdade de escolha ao artista da obra a apresentar, preferencialmente uma obra já existente. Saliento uma vez mais que o objectivo era ver a obra e discuti-la e não enredar-se noutros problemas inerentes à criação. No entanto, a Rita Figueiredo criou uma obra nova e Cristina Mateus propôs uma obra criada especificamente para a *Téléthèque*, tendo em conta as especificidades do projecto. A *Téléthèque* acabou por funcionar como estímulo à criação nestes dois casos. No caso de Herwig Turk, foi feita uma versão do trabalho para monitor de uma obra originalmente apresentada em dupla projecção. Nos restantes casos, tratou-se simplesmente de mostrar ou adaptar um vídeo já existente. Cabia de seguida ao artista escolher e endereçar o convite a um interveniente (seu cúmplice) que julgasse pertinente (curador, crítico ou artista) vir discutir a obra. A obra a apresentar foi disponibilizada com a antecedência necessária (e possível) para a preparação da conversa e elaboração do texto pelas moderadoras.

-Texto “mote de conversa”:

A elaboração do texto ou “mote introdutório da conversa” devia, em teoria, partir de um visionamento conjunto seguido do debate entre os três elementos da Plataforma *Ma* (o que nem sempre foi possível). O texto era elaborado pela moderadora que, para tal, completava com pesquisa e reflexões pessoais, de forma a ser feita uma análise da obra e garantir a densidade e a pertinência da conversa a acontecer, muitas vezes, partindo de questões lançadas no texto. A extensão dos textos era limitada pelo espaço no folheto que rondava os 4500 caracteres. Não havendo remuneração aos convidados, considerou-se que a elaboração de um texto de

qualidade essencial. Os textos estão todos disponíveis na Internet, em teletheque.blogspot.com/.

-Design e comunicação:

O design foi da autoria de Inês Barros, e afigurou-se como um elemento essencial para a dignificação do projecto, na sua sobriedade e coerência. O conceito de design assenta essencialmente no RGB (red, green, blue), abreviatura das cores primárias do sistema de cores aditivas e processo de combinação de cores utilizado em dispositivos electrónicos no geral, e no vídeo em particular. A criação do logótipo baseou-se na sinalética que indica o percurso para o estúdio de vídeo, denominado Téléthèque, no interior do edifício do Institut Français du Portugal. Tudo se resolveu em múltiplos de três, de forma simbólica e pragmática. Adoptou-se o preto e branco para toda a informação que se queria imprimir, criando um conjunto de fascículos/coleção no final.

Criou-se, desta forma, num só e mesmo objecto folhetos desdobráveis com a múltipla função de folha de sala/cartaz/fascículos coleccionáveis. Nesses folhetos encontrava-se o seguinte conteúdo: nas costas o cartaz com a programação integral (sendo que se estendeu com o painel de Setembro a Novembro), as informações práticas e inalteráveis; a frente era actualizada para cada sessão com o texto, um *still* do vídeo apresentado e a biografia dos convidados. Para além dos folhetos, e, respeitando a estética encontrada, criou-se um cartaz electrónico e um *blog*, elemento fundamental para a organização, disponibilização e centralização da informação. Para cada sessão foi feito um envio de mails com a devida antecedência e um *rappel* nos dias anteriores ,no Facebook.



26 – Os folhetos desdobráveis

-Preparação e desenrolar das sessões:

Antes de cada sessão havia um encontro com os participantes, de forma a preparar os mesmos, relativamente ao que se esperava deles e em guisa de preparação da conversa pública. Delineavam-se, então, alguns pontos a abordar na conversa, sendo que esta tomaria naturalmente um caminho imprevisível. E determinava-se os objectos a dispor na mesa, quando tal se justificava. Os participantes, na maior parte das vezes, visitaram a sala antecipadamente, de forma a verificar as condições e antever problemas técnicos que surgem sempre com incompatibilidades de formatos de imagem, ou de som, etc. No próprio dia, ou por vezes no dia anterior, era preparada a sala, a disposição dos móveis, das folhas de sala e dos objectos que documentavam a obra apresentada e do material de registo (câmara de filmar e microfone).

As conversas começavam por uma introdução breve, mas cuidada, pela moderadora e era então passada a palavra aos convidados, sendo o papel de moderação o de relançar a conversa ou até mesmo adensá-la e orientá-la. As sessões eram públicas e a participação de todos os presentes era reclamada, sendo este um dos fins do projecto: a contribuição de todos para a reflexão. A duração da conversa foi estipulada entre os quarenta e cinco minutos e uma hora e meia.



27- Sessão *Téléthèque*, *Encontros Videográficos* #9

3.3 Adaptações e abordagens ao dispositivo de apresentação fixo: um desafio às obras apresentadas.

Cada sessão delimitou a sua especificidade, essencialmente pela tipologia da obra em vídeo apresentada e o seu carácter autoral único. No monitor na *Téléthèque*, visionaram-se obras bastante diversas. Em alguns casos, existiu mesmo a diferença na própria abordagem aos dispositivos 1# e 2#, a qual explicitaremos adiante. Outro elemento essencial do projecto, foram claro as conversas e os seus conteúdos, vai-se dar conta de alguns dos pontos abordados. Foram estes os elementos que constituíram o interesse do projecto *Téléthèque, Encontros Videográficos*. Vamos apenas referir os elementos mais eloquentes para o enquadramento da presente dissertação: o vídeo na museologia.

Talvez não seja correcto ou pertinente falar de tipologias de obras arte em vídeo e novos medias, apesar de, em muitas obras/catálogos se fazerem inevitáveis compartimentações, evidenciando então as tipologias de obras, sendo elas as de cariz instalativo, escultural, para projecção, monocanal, documental, etc. O dispositivo de visionamento proposto na *Téléthèque, Encontros Videográficos* consistia num só monitor complementado por uma simples mesa (na verdade, cinco mesas baixas que justapostas formavam uma longa mesa), em torno da qual aconteceram as conversas, e que acolhia a documentação ou os objectos complementares que se considerassem pertinentes para apoio à conversa.

Na *Téléthèque, Encontros Videográficos*, o desafio para os artistas convidados era portanto limitar-se aos dispositivos propostos, ao monitor existente, e à mesa, o que no final se tornou um desafio revelador da natureza heterogénea do vídeo na arte contemporânea e dos seus paradigmas formais. O confronto formal entre um dispositivo “monolítico” e imutável (propositamente estabelecido, pois relembro que o cerne da *Téléthèque, Encontros Videográficos* era a reflexão e a conversa em torno das obras) e as obras vindas de contextos diversos tomou sempre contornos diferentes. Vejamos exemplos concretos e procedamos por sessão, tentando sermos sucintos e claros.

#1 Eduardo Matos - *Sarro* (2008/09); Vídeo digital; 3:4 cor/ sem som/ 6' 54"



28- Instalação *Sarro*, Eduardo Matos, na exposição na Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 2009



29- still do vídeo *Sarro* Eduardo Matos

O vídeo apresentado é um fragmento dum exposição (acontecida em 2009, na Sociedade Martins Sarmento). Este articulava-se com outros objectos, e, em princípio, não teria autonomia para ser apresentado por si só. O vídeo em si era um registo documental de objectos enquadrados ao centro da imagem, encontrados numa casa de uma aldeia minhota. Imagens características de uma paisagem rural

abandonada, imagens de um mundo em vias de desaparecer. O próprio Eduardo Matos descreve assim o seu processo de trabalho: “Estes trabalhos têm um contexto específico: eu escolho um sítio e avanço por esse sítio. E o meu trabalho é estar por lá o mais tempo possível. Observando, caminhando. Só depois desse trabalho surge eventualmente a decisão de fazer alguma coisa. Estou a falar de casas, ou um lago ou uma região, ou algo que me intriga. Eu dou por mim num trabalho de arquivista, ou de catalogação. O processo de trabalho é fazer levantamentos fotográficos ou videográficos, das coisas, vou ao pormenor, ou são cartas ou objectos... Isso tudo para depois num segundo momento ter esse material no atelier para o trabalhar, para o visionar, interpretar... Esse material dá origem a instalações onde vários *medias* aparecem. Neste caso específico, o vídeo resolve-me esse problema, aquele vídeo não se trata dum arquivo mas tem como base isso. A imagem vídeo e a imagem fotográfica resolvem-me um problema que é: não acumular objectos, não os retirar e trazer para o atelier.”¹¹⁸

– Objectos na mesa: objectos do atelier esculpidos (chizato, objectiva, etc.) em lama de rios do território português – um dos objectos foi oferecido ao arquivo da Téléthèque como um desafio de conservação, juntamente com uma cassete de vídeo (VHS) com vários vídeos do autor.



30- Objectos na mesa e cassete VHS com vídeos de Eduardo Matos

¹¹⁸ Ver Anexo 1

#2 João Leonardo - *Another Autointerview*, 2009 Mini Dv, PAL, 16:9, Cor, Som Stereo , 12'20''



31 e 32 – *Stills* de *Autointerview*, João Leonardo, 2008, vistas da instalação vídeo com 2 monitores



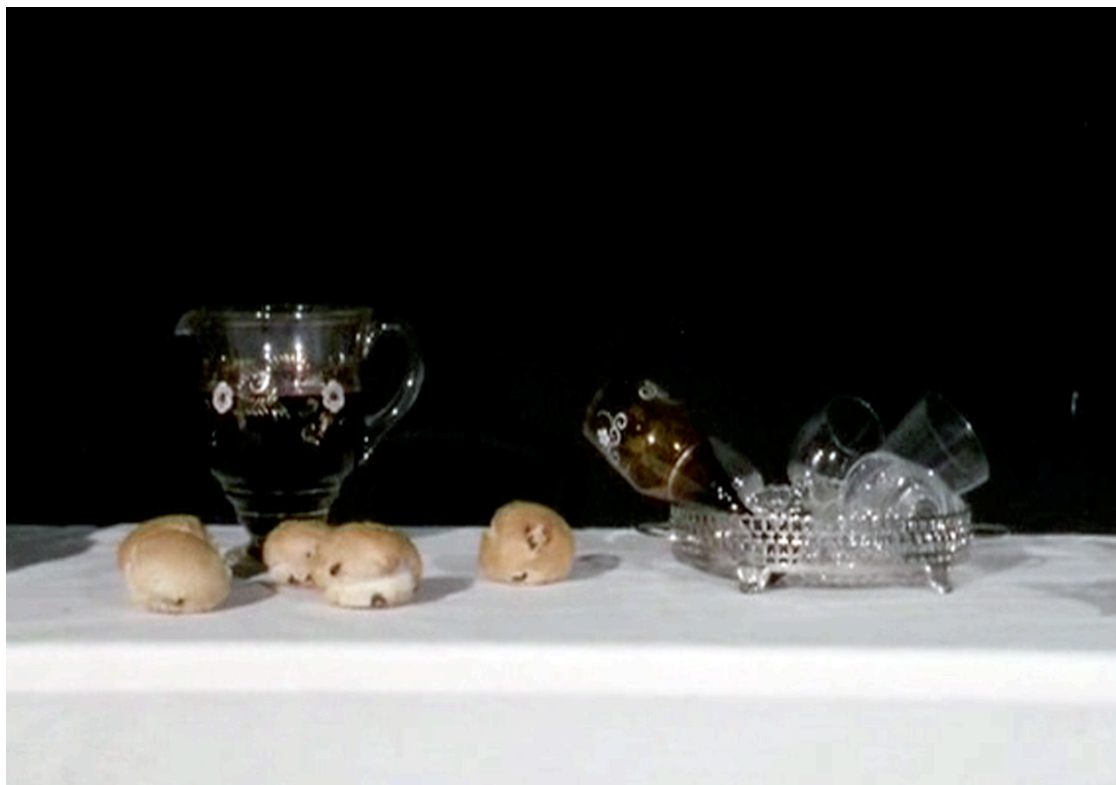
33- *Still* de *Another Autointerview*, João Leonardo, 2009

O vídeo de João Leonardo é uma versão *screening* ou para um só ecrã de *Autointerview*, uma instalação vídeo para dois monitores que se pôde ver no ano anterior (2009) na sua exposição individual *Timeline* na Galeria 111. Desta feita, o título do vídeo (esta foi a sua primeira exibição pública) é *Another Autointerview*, homónimo do texto da autoria de Lucas Samaras (Grécia, 1936), a partir do qual foram feitos ambos os vídeos. Saliente-se a duplicidade patente a vários níveis desta obra que pode ser considerada um autorretrato. Duplicidade essa presente na

existência, logo à partida, desde o momento da sua criação, de duas versões dum mesmo trabalho. A problemática da projecção única (formato de vídeo de fácil apresentação e circulação da obra) e da vídeo instalação estava formalmente integrada na sintaxe deste trabalho.

-Objectos na mesa: documentação preparada por João Leonardo com vários textos e imagens organizadas em pastas, entre os quais elementos sobre Lucas Samaras, imagens da outra versão do trabalho, etc.

#3 Sara & André - *S/Título (Natureza Morta)*, André & Sara, 2009, 16mm transferido para DVD, s/som, cor, 1'58"



34- Still de *Sem Título (Natureza morta)*, André&Sara, 2009

O vídeo *Sem título (Natureza morta)*, uma obra assinada por André & Sara (e não Sara & André denominação corrente da dupla), foi realizado em colaboração com Lúcia Afonso, no decorrer de uma residência na Galeria Zé Dos Bois em 2008-2009 e é um fragmento de um outro vídeo, *Film About*, obra colectiva realizada por alguns dos artistas residentes (Lúcia Afonso, Tiago Baptista, Von Calhau, Hugo Canoilas,

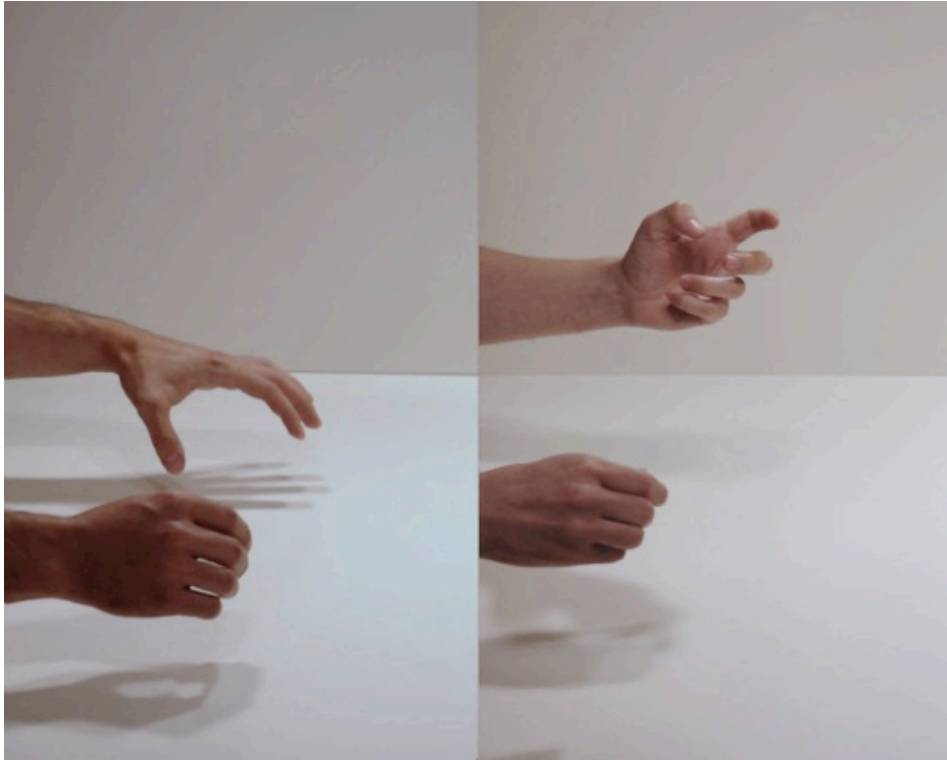
Catarina Dias, Gonçalo Pena e António Poppe). Este fragmento do vídeo mais extenso *Film About* teria afirmado a sua existência autónoma anteriormente, pois já tinha sido exposto em Agosto 2009, no Pavilhão 28. A questão da autoria estava aqui encenada a vários níveis, e é central no trabalho de Sara&André. No decorrer da conversa, foi notório o espaço de palavra deixado pela dupla ao público. A qualidade da imagem ligada ao trabalho de luz e à película (suporte original deste vídeo) era marcante.

– Objectos na mesa: livros com reproduções dos quadros reconstituídos no vídeo e o DVD de *Film About*.



35- Sara, André e Gonçalo Pena na *Téléthèque* #3

#4 Herwig Turk - *Hands on* (2010), versão um canal, 4'35'' loop, s/ som, PAL, 4:3



36- Still de *Hands On*, versão um canal, Herwig Turk, 2010

Hands on (2010) é a versão monocanal, em 4:3, de *Hands On* (2009) apresentado na exposição *O Laboratório Invisível* no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, um vídeo originalmente apresentado em dupla projecção, que foi adaptado e produzido expressamente para a sua apresentação na *Téléthèque*. Nas imagens, duas mãos expressavam-se num gesto de laboratório científico: “Trata-se de repetir quatro vezes a preparação de um “western blot”, uma técnica de biologia celular que permite a detecção e a identificação de proteínas. Ao procedimento técnico retiraram-se as ferramentas e fica a impossibilidade do rigor, do compasso certo e da reprodutibilidade.”¹¹⁹

-Objectos na mesa: portfólio

¹¹⁹ Aida Castro no texto de sala em <http://teletheque.blogspot.com/2010/04/4-encontro-videografico-15-16-e-17-de.html>

#5 Cristina Mateus - *À espera* (versão 2, 3 e 4) (2010), Mini-DV transferido para DVD; som, stereo, cor, tempo variável.



37- Stills de *À espera*

Detenhamo-nos um pouco mais longamente neste trabalho que em termos formais e de abordagem ao dispositivo se destaca, antes de mais, por ter sido uma criação original para a *Téléthèque*. Destaca-se ainda por ser um trabalho que teve em conta a *Téléthèque* na sua dimensão temporal: relembremos que, para além do momento de conversa, os vídeos estavam visíveis em *loop* no estúdio 2, durante três dias nos horários de abertura do Institut Français, para possibilitar o visionamento ao público que não estava e para se poder mergulhar no projecto sem pessoas, depois do acontecimento (a conversa). O conceito do “vídeo-objecto” adequa-se ao trabalho que Cristina Mateus apresentou nesta edição e descreve qualquer trabalho em vídeo que tenha outras dimensões, sejam elas instalação, o *loop*, ou como era o caso aqui num desdobramento temporal. *À espera* consistiu na apresentação de um vídeo em três versões diferentes, uma para cada dia da apresentação na *Téléthèque*, o que foi uma maneira de “escapar” (palavra utilizada pela artista) ao formato “monolítico” imposto pelo dispositivo imutável da *Téléthèque*. Cristina Mateus contornou o dispositivo, evidenciando-o, e ao mesmo tempo revelando e explorando outras suas possibilidades menos óbvias. Por outro lado, Cristina Mateus utilizou também este factor, para expor versões diferentes de um “trabalho inacabado” (“Como é um trabalho que fala dum processo, fazia sentido que esse processo se tornasse evidente. Como se as versões fossem aquilo que nós fazemos quando montamos vídeo, as várias recombinações. Este vídeo é um pouco isso: são recombinações”.¹²⁰), o que por si só foi tema de

¹²⁰ Cristina Mateus, ver Anexo 2

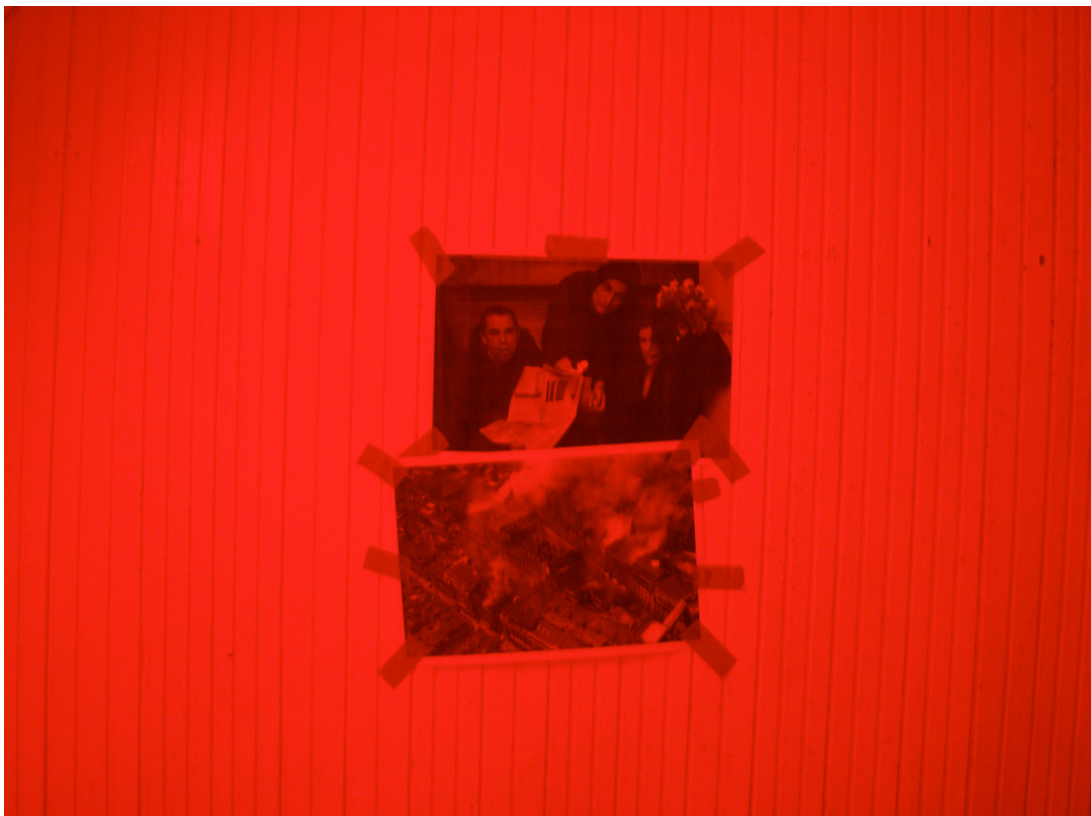
conversa em termos gerais mas também relativamente ao processo criativo do atelier, e ao percurso específico da artista.

-Objectos na mesa: catálogos com obras da artista



38- *À espera* (versão 2), Cristina Mateus, 2011, no monitor do estúdio 2

#6 João Sousa Cardoso - *Os Republicanos* (2009), Mini-DV transferido para DVD, Som Stereo, Cor, 32'



39- *still* de *Os Republicanos*, João Sousa Cardoso, 2009

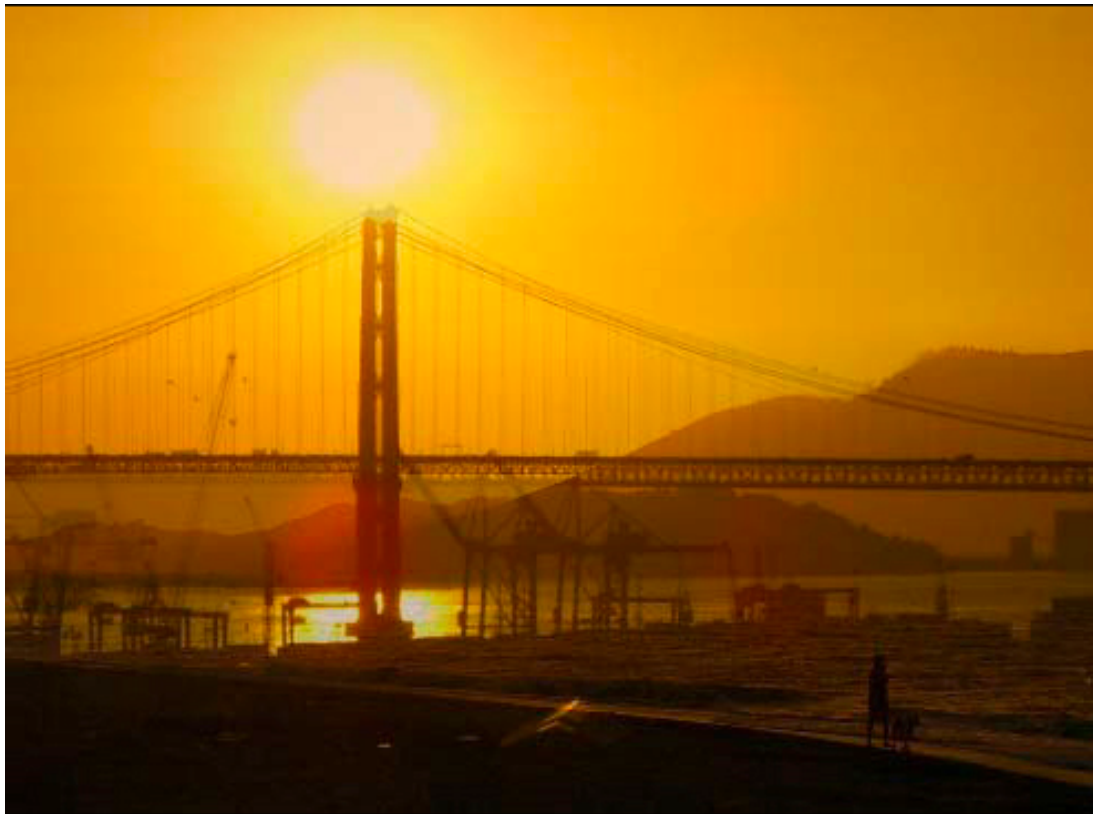
Esta obra consiste num registo da exposição decorrida no espaço Uma Certa Falta de Coerência no Porto, em Outubro de 2009. Este vídeo foi primeiramente realizado para servir de base para uma conversa sobre a exposição ocorrida a seguir à inauguração da mesma. Este vídeo documento/obra, assumiu-se como objecto autónomo na sua apresentação na *Téléthèque*. A exposição era constituída por imagens resgatadas do arquivo de João Sousa Cardoso, de imagens seleccionadas na internet, em impressões a preto e branco e coladas na parede. Dispostas numa ordem determinada, constituindo grupos nas diversas salas do espaço, seguindo um discurso específico do artista. A filmagem da exposição pelo próprio artista, em plano sequência, evidência a presença de um corpo (do artista) e a montagem em si: o paralelo entre a montagem duma exposição (ou constituição do percurso expositivo) e a montagem vídeo torna-se aqui pertinente. A escolha da ordem das imagens, e dos diferentes significados que podem surgir da simples justaposição de duas imagens. Ou referindo Aby Warburg, “a ciência dos intervalos” ou ainda a “imagem mental” ou se preferirmos a “terceira imagem” de Eisenstein. Foram alguns dos tópicos da conversa, assim como as questões muito pertinentes da Pólis e da Eros, próprias do discurso deste artista.

-Objectos na mesa: o jornal da exposição *Os Republicanos* e outras edições do autor.



40- A sessão #6 com o jornal *Os Republicanos* na mesa

#7 Alexandre Estrela - *Light Bridges* (2007), vídeo, monitor CRT de 28 polegadas, DVD (PAL), som estéreo / 4:20 min



41- *Still de Light Bridges*, Alexandre Estrela, 2007

Alexandre Estrela escolheu uma das suas raras obras em vídeo que se adequam a um dispositivo de apresentação simples, um monitor como o do estúdio 2. Como não poderia deixar de ser, numa obra como a do Alexandre Estrela, de maneira geral repleta de idiosincrasias, o vídeo cedido pela Galeria Marz foi à *Téléthèque* acompanhado de um curioso objecto com o qual é vendido: um pacote de postais fechado, como chegado da fábrica. Os postais são as duas imagens a partir das quais o vídeo é construído. Esta peça de vídeo consiste, formalmente, num *fade in / fade out* entre somente duas imagens fotográficas. Uma é da Ponte 25 de Abril e a outra é da ponte de São Francisco, ambas com um pôr do sol no mesmo ponto. O desenho de ambas as pontes é muito parecido e corresponde ao símbolo do *fade in / fade out* no programa de montagem *final cut*. O sol coincide graficamente com o topo da ponte nas imagens coincidentes. Temporalmente e simbolicamente, no culminar do *fade in / fade out* — o momento em que se vê em sobreposição as duas imagens com a mesma

intensidade — ouve-se a tonalidade musical *sol* também no máximo da sua intensidade.

Alexandre Estrela lembrou, na conversa, que houve uma fase na comercialização das peças vídeo, na qual se vendia a impressão fotográfica de *stills*. Nesta peça, ele decide proceder ao contrario, partindo dos próprios *stills*.

– objectos na mesa: obra (postais embalados)



42- A sessão #8 e os postais embalados na mesa.

8# Fernando José Pereira - *Into the black [white foggy days]* (2008), vídeo Pal, som stereo, dimensões variáveis, 07'18"



43- *Still de Into the black [white foggy days], Fernando José Pereira, 2008*

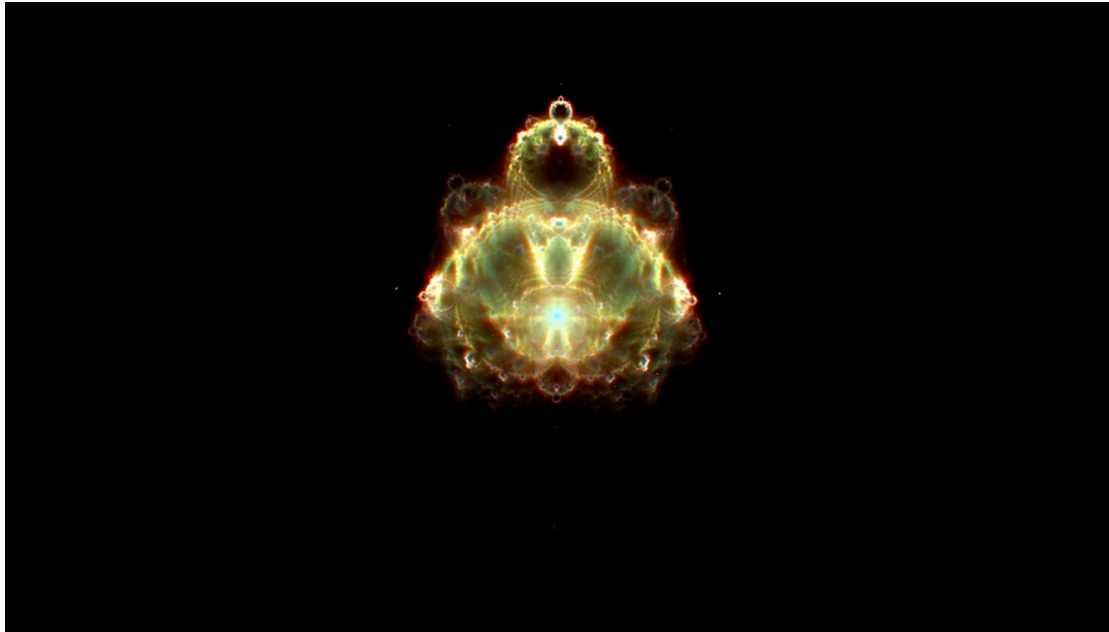
Este vídeo adequa-se a apresentação em monitor. Apresentava um plano picado com um homem filmado de cima num espaço exíguo e com uma voz que repetia: *E... não disseste nada? Não. Choraste? Sim. Gritaste? Sim. Pediste misericórdia? Sim.* Mostrava planos da cidade do Porto encoberta com nevoeiro, do atelier do artista, e um plano picado sugerindo uma queda de uma janela. As imagens deste vídeo são cuidadas e por vezes trabalhadas digitalmente.

“Planos opacos que irrompem ao longo do vídeo, cortes de fôlego que estabilizam a intensidade dramática que emerge sonoramente. Ouvimos, mas não vemos: um respirar, um rodar de uma chave, objectos arrastados, uma porta que se abre ou que se fecha.”¹²¹

-Objectos na mesa: catálogos do autor

¹²¹ Maria Mire no texto de sala em <http://teletheque.blogspot.com/2010/10/8-encontro-videografico-28-29-e-30-de.html>

9# Rita Figueiredo - *Silêncio de dois sons* (2010-11), vídeo HDV, som, cor, 15'



44- *Still de Silêncio de dois sons*, Rita Figueiredo, 2010-11

Rita Figueiredo com formação em artes plásticas, move-se na área do cinema e da curta-metragem. Foi lhe endereçado o convite, entre outras razões, para provocar a discussão sobre as fronteiras indefiníveis entre o vídeo da arte contemporânea e o cinema, pois julgamos que o seu trabalho está empregnado desta problemática, por um lado. Por outro, foi também uma proposta desafiante a uma artista com poucos trabalhos finalizados, mas de qualidade. *Silêncio de dois sons* foi apresentado numa versão inacabada. “Tudo começa com a história duma mulher que vai atrás de um som e se perde numa floresta tornando-se um eco, segue-se um pedido de silêncio “que o bebé está a dormir” e o silêncio que resulta na conjugação de dois sons. E depois, há um entrelaçar das histórias, associações e interrogações, por via das imagens com uma litania. O processo de elaboração deste vídeo adivinha-se ter sido um vai e vem entre imagens de diferentes proveniências, *found footage*, umas do arquivo da videasta outras resgatadas da *net*, do campo da ciência, e novas filmagens (sempre sem sair de casa), produzindo à medida da montagem, o texto da voz *off*. Mas o texto, assim como o som, também seleccionam e moldam as imagens, e vice-versa.

Este processo de trabalho delicado e longo é orgânico e resulta numa vertigem em que tudo se liga.”¹²²

- Objectos na mesa: nenhuns



45- Still de *Silêncio de dois sons*, Rita Figueiredo, 2010-11

O dispositivo #1 da *Téléthèque, Encontros Videográficos*, constituído por um monitor, experienciou portanto, como se pôde constatar, abordagens muito diversas assumindo assim o carácter de uma espécie de totém — objecto ancestral intocável em torno do qual se reúne uma comunidade —; um dispositivo de apresentação, de carácter rígido, que acolheu diferentes obras, uma pensada para dialogar com o dispositivo (Cristina Mateus), as restantes pré-existentes ou indiferentes a ele. Mas todas inseridas neste dispositivo. Este dispositivo peculiar acolheu obras videográficas, por vezes, extraindo-as do seu contexto, amputando-as de membros essenciais, expondo-as numa sua incompletude. Ou, pelo contrário, autonomizando-as e revelando-as, ou obrigando-as a contorcer-se e tomar formas novas, conferindo-lhes outros sentidos, e, sempre tornando-as objecto de olhar cirúrgico e observação “científica”.

“A questão do vídeo é complicada porque isto é possível fazer-se com este *medium* mas não é possível fazer com a pintura. Não se pode pegar numa imagem produzida em tela e expô-la no seu frame “x” e depois, a seguir ampliá-la. Quer dizer, pode, mas tem de passar por um processo mecânico mais complexo. O vídeo é um *medium* transparente, podemos agarrar nele e puxá-lo, é flexível. Ele permite esta elasticidade, e por isso é que este corte que o Eduardo [Matos] operou, ele pode

¹²² Ver texto de sala da autora em <http://teletheque.blogspot.com/2010/11/9-encontro-videografico-25-26-e-27-de.html>

esticar e redimensionar. Mas a matriz dessa acção, é o artista que decide, se assim está bem e doutra forma também.”¹²³ Existiu quase sempre um *forcing* entre as obras e o dispositivo, o que se tornou revelador para ambos, numa reciprocidade, criando momentos únicos de fricção, provocação, elementos essenciais para o estímulo reflexivo. Ao exhibir as obras neste dispositivo, desprovidas do seu carácter expositivo e instalativo, foram reduzidas à sua dimensão videográfica; valorizou-se o trabalho videográfico num seu modo de acesso condicionado, semelhante ao que se encontraria numa mediateca. Desta forma, uma das questões que se colocou a algumas das obras foi se sobrevivem uma vez submetidas a este formato?

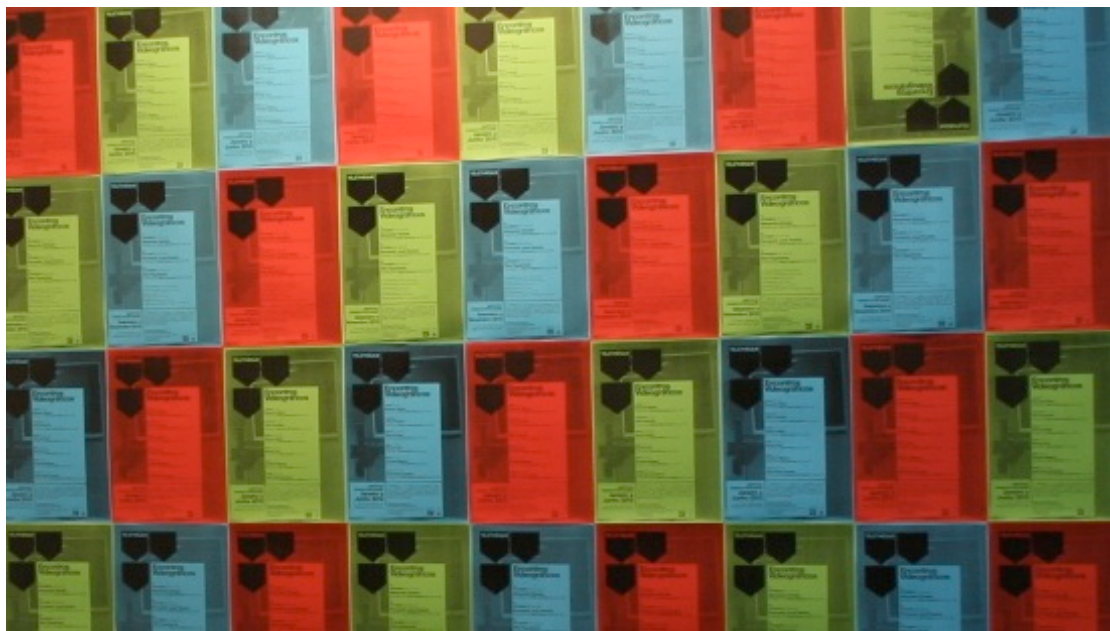
De certa forma, o esperado e desejado, desde o início seria: pôr à prova o dispositivo de apresentação e as obras e, as obras videográficas em geral; pôr em relevo as dificuldades e limitações deste campo e o que representa um arquivo de vídeo de arte contemporânea, a sua impossibilidade (com integridade) num formato bidimensional ou digital em rede. Se aqui, estes eram aspectos assumidos e em discussão, noutro contexto, esta “redução” das obras não funcionaria. A videografia nas artes visuais está muitas vezes dependente de outras dimensões que exigem ora um contexto, ora uma informação, ora um dispositivo de apresentação específico. Salientou-se assim a importância das obras ao vivo, da integridade da sua apresentação e da informação complementar que deve ser veiculada aquando da sua apresentação. As obras videográficas na Téléthèque, em todos os casos acima descritos (à excepção do primeiro, o de Eduardo Matos) puderam ser visionadas por si só no monitor, mas escapou então toda uma dimensão da obra.

Parte das obras acima descritas foram cedidas ao arquivo da Téléthèque (é um método para arquivar), o dito Arquivo Activo da Plataforma *Ma*, vai sendo completado, com a contribuição e aos olhos de todos. Onde se arquivam juntamente com as obras videográficas, a partir do dispositivo #2, a mesa: os objectos e documentos cedidos, os textos elaborados e os registos de conversas. Este procedimento tem muito em comum com os métodos adoptados na catalogação de obras efémeras, o de Jon Ippolito¹²⁴ por exemplo (ver ponto 2.4), para a catalogação dos denominados “*medias variáveis*”, tendo em vista os problemas de conservação inerentes. Sem todavia a sistematização da informação e a associação informativa

¹²³ Pedro Cabral Santo, Ver Anexo 1

¹²⁴ IPPOLITO Jon, *Composer avec l'imprévisible: le questionnaire sur les médias variables*, in DEPOCAS Alain, IPPOLITO Jon et JONES Caitlin, *L'approche des Médias Variables, la permanence par le changement*, 2003, p.47-53

possibilitada pelos programas informáticos. A sistematização da informação a este nível é indispensável. No entanto, a complexidade dos sistemas e seu carácter mecânico/digital pré-programado podem causar alguma reticência. Não será uma grande parte da eficácia e justeza da reconstituição/apresentação duma obra dependente do conhecimento profundo da obra em questão (seu contexto histórico, percurso do artista, etc.) e da sensibilidade do curador, sua intuição e, sua formação e percurso? “Il nous paraît essentiel que l’art de la fin du XXe siècle et les nouvelles pratiques artistiques fassent l’objet d’une compréhension et d’une contextualisation par voie de conversations avec les artistes, dont les commentaires critiques informent et élargissent notre compréhension de la culture visuelle.”¹²⁵



46- Painel de cartazes da *Téléthèque, Encontros Videográficos* na Arte Lisboa 2010, Feira de Arte Contemporânea (no Terraço, curadoria Filipa Oliveira)

3.4 Um módulo para centros de arte contemporânea com maior porosidade em relação à sua colectividade – de volta à dialógica?

“Eu não acredito em exposições individuais, obviamente que isso não existe. Tento sempre alargar... O pensamento é colectivo como diz o Francastel, o pensamento é fruto disto que estamos aqui a ter. A exposições individuais são uma mentira, é uma vaidade (...).”

Pedro Cabral Santo¹²⁶

¹²⁵ DEPOCAS Alain, IPPOLITO Jon et JONES Caitlin, *L’approche des Medias Variables, la permanence par le changement*, 2003, p.8

¹²⁶ Ver Anexo 1

Porque não tornar a catalogação de uma obra num evento colectivo e público? Questionar o artista, o coleccionador e o público em relação ao essencial de uma obra, discutir e expor as diferentes interpretações e percepções, multiplicar os pontos de vista — não caminha a História da Arte neste sentido também? Num distanciamento e reflexão historiográficos, no reconhecimento da multiplicidade de discursos e versões consoante a origem, o género, a época do historiador ou do testemunho ou ponto de vista adoptado — especialmente nos casos em que a obra será guardada por uma instituição pública. Uma utopia?

A este respeito e noutra área da museologia, na área dos museus de identidade, Paul Rasse fez um estudo e uma interessantíssima e completa reflexão que se deveria ter em conta, em especial, nos centros de arte contemporânea¹²⁷. Não é suposto que o centro de arte contemporânea trate da arte que se produz no momento presente e, portanto, ser um edifício a tecer em conjunto com a colectividade local, constituída tanto pelo público como pelos criadores? Não deve o centro de arte contemporânea ser pensado como um ponto de encontro privilegiado em torno do que é a sua essência, a arte contemporânea? Não deveriam ser os criadores o centro deste tipo de instituição ou, pelo menos, ser-lhes dado um espaço considerável na determinação do que deve ser uma instituição deste género, o tipo de actividades a desenvolver? Como fazer existir o artista em carne e osso, no interior da instituição? Pois estão vivos e activos (contrariamente aos museus de arte e património do passado, os contentores). O centro de arte contemporânea tornar-se-ia, desta forma, uma instituição viva e dinâmica e, então sim, verdadeiramente contemporânea, ou seja do seu tempo, do presente.

Existem numerosos exemplos em que tal é praticado, um dos centros pioneiro deste tipo de abordagem terá sido o Centre Georges Pompidou, com o seu primeiro director Pontus Hulten : “O museu converteu-se num ponto de encontro para toda uma geração.”¹²⁸ Actualmente com iniciativas continuadas como *Vidéos et après* (existe um catálogo homónimo), um ciclo de projecções (uma sessão por mês) que se apresenta da seguinte forma: “*Vidéos et après* traz um olhar vivo sobre a colecção. Um encontro que tem lugar uma segunda-feira por mês. As programações são orientadas segundo diferentes eixos : sessões temáticas, monografias de artistas, ou

¹²⁷ RASSE, Paul - *L'Identité, Enjeu pour les musées de société*, in *Techniques et Cultures au Musée*, Capítulo 1, 1997

¹²⁸ Entrevista in OBRIST, Hans Ulrich - *Breve historia del comisariado*, 2010, p.44, tradução livre.

ainda sessões relacionadas com a actualidade cultural. As sessões têm lugar com a presença de artistas, críticos ou historiadores de arte. Algumas sessões encontram-se disponíveis no site do Centre Pompidou.¹²⁹, (com paralelos com a Iniciativa Outros Olhares que tem vindo a acontecer no MNAC – Museu do Chiado).



47, 48- Centre Pompidou, exposição *Æther* (2011), sala de exposição com obras de parede, em vitrine, vídeos em consulta no centro e o auditório com ecrã de projecção © Catarina Marto

Existem no Centre Pompidou outras iniciativas pontuais de interesse relacionadas com a integração da criação contemporânea e seus actores na instituição. Relativamente ao que nos ocupa, detenhamo-nos na recém-acontecida exposição /sala de projecção/teatro científico *Æther*, uma muito pertinente proposta de Christoph Keller (artista alemão) para o Nouveau Festival du Centre Pompidou (que decorreu

¹²⁹ Texto de apresentação policopiado, disponível na zona de consulta da colecção novos medias do Centre Pompidou, tradução livre.

entre 16 de Fevereiro e 7 de Março 2011). Este projecto de curadoria permitia a coexistência num mesmo espaço (Espace 315, uma sala grande de à volta 200m²) de uma exposição e um auditório, este último com a dupla função de plateia para um ecrã de projecção (projecções de obras diferentes, sessões todos os dias às 17h30) e para conferências (um convidado escolhia e comentava uma obra, todos os dias às 14h), em torno do conteúdo temático proposto: o éter (não vamos desenvolver este interessante conceito da exposição). Instaurando na sala de exposição uma dinâmica de proximidade entre o público, os convidados (artistas, conservadores, historiadores, cientistas, etc.), e as obras expostas. A entrada nesta área do Centro Pompidou é gratuita, pelo que possibilitava a participação em todas as actividades propostas no projecto *Æther*, um por entre os muitos do programa do “Le Nouveau Festival du Centre Pompidou”, a acontecer no piso 0. No mesmo espaço (Espace 315) observou-se uma situação similar na exposição *Les promesses du passé*¹³⁰ no ano anterior, uma sala de conferências e projecções, acrescida de um centro de documentação completo, com uma concepção museográfica surpreendente, autoria da arquitecta-cenógrafa Maciej Fiszer.

Noutra instituição em Paris, o Palais de Tokyo, promove-se o trabalho de artistas mais jovens. Dada a vocação da instituição (“O Palais de Tokyo é um centro de arte dedicado desde a sua abertura à aproximação dos públicos à criação contemporânea francesa e internacional”.¹³¹) e as características morfológicas deste espaço arquitectónico (áreas imensas num edifício “reciclado” para o efeito¹³², com investimento minimal na sua adaptação, despojado – actualmente em obras), obras mais experimentais puderam ali expandir-se, sem restrições e, com certeza, testar a sua operacionalidade, quando não aperfeiçoar-se a diversos níveis. Este centro tem ainda múltiplos canais e formatos de apresentação de obras:

-*Modules* – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, com uma inauguração na primeira quinta-feira de cada mês (frequentemente fora de portas)

¹³⁰ MACEL, Christine & PETRESIN-BACHELEZ Natasa (editoras e comissárias), assistidas por SCHICHKE, Micha – *Les promesses du passé: une histoire discontinue de l'art dans l'ex-europe de l'est*. Paris: Centre Pompidou, Galerie Sud et Espace 315, 14 avril-14 juillet 2010

¹³¹ www.palaisdetokio.com, tradução livre

¹³² Ver sobre a expansão da reciclagem de espaços arquitectónicos em BARRANHA, Helena Silva – *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, 2007, p.119

-*Chalets de Tokyo*, são instalações provisórias do Palais de Tokyo no estrangeiro, “modestas ou sumptuosas” (a última foi no CAV em Coimbra com uma exposição de João Onofre)

-*Répondeur*: uma criação sonora de um artista por mês pode ser ouvida no “respondedor de chamadas” ligando para o número 0147235401 (carregar no 9)

-*Château de Tokyo*, com exposições fora de portas

Por fim, este centro organiza igualmente residências, “Pavillon Neufize OBC, Laboratoire de création du Palais de Tokyo”. No site do Palais de Tokyo, na apresentação das residências pela artista e directora do projecto Ange Leccia, lê-se: “Desde o início dos anos 1980, o meu próprio percurso artístico levou-me a usufruir de numerosas bolsas de residências no estrangeiro que na maior parte das vezes ficaram marcadas pela solidão. Esse isolamento veio alimentar o meu trabalho, mas também me demonstrou a importância dos encontros. Desta forma, o Pavillon foi concebido, antes de mais, como um local de partilha, um espaço de trocas e de debates. Acredito na necessidade de abertura ao outro e de comunicar. (...) Se cada artista desenvolve, claro está, um território singular, este só existe graças a este tipo de confronto.”¹³³ O que vem corroborar o que já foi dito em relação à criação contemporânea e a necessidade de criar espaços de diálogo.

Os meios financeiros (avultados ou escassos) não parecem ser um travão ou um acelerador desmedido para uma instituição próxima da criação contemporânea, com uma estrutura orgânica de sede com diversos pólos, que se adapta e explora as condições de que dispõe e que vai conseguindo, concentrando-se no essencial da sua actividade, sem atribuir importância excessiva a condições de conforto ou representação social excessivas e desnecessárias. Não esqueçamos que o contexto social (e as missões correlativas) e a escassez de meios em França não são as mesmas do que em Portugal. Parece existir porém um pudor cultural em Portugal em operar numa forma pragmática e flexível, ‘a partir do que se tem’, pondo de parte um certo jogo de aparências e representações, que por vezes são um travão injustificado da acção. À excepção dos espaços recentes Museu do Design e da Moda (MUDE) e a LX Factory, não sendo estes espaços estritamente das artes visuais.

Este tipo de centros de arte podem ser instalações provisórias de instituições locais, para projectos específicos ou instituições que crescem, ou criadas em

¹³³ Apresentação das residências artísticas no Palais de Tokyo - Pavillon Neufize OBC, <http://www.palaisdetokyo.com>

adequação a edifícios preexistentes¹³⁴ (Lieu Unique em Nantes, Baltic em Gateshead, Tate Modern Londres, Hamburger Bahnhof em Berlim.). Centros de arte que desenvolvem um diálogo de proximidade com a criação contemporânea (cuja linguagem cada vez mais necessita deste tipo de contexto) têm vindo a multiplicar-se.

Em Lisboa, em 2000-2001, tiveram lugar uma série de exposições no *Project Room* (um espaço no Centro Cultural de Belém, entretanto extinto), programadas por Jürgen Bock (director da já referida Maumaus Escola de Artes Visuais). Estas exposições revestiam um carácter criativo importante, com obras e formas de expor adaptadas e pensadas para o contexto de apresentação (morfologia espacial, pólo histórico de Belém, situação ribeirinha, etc. – “um lugar com ressonâncias psicológicas próprias”¹³⁵), num estreito diálogo entre o artista, o curador, os actores locais e desejavelmente, o público. Deste conjunto de exposições resultou o livro *Da obra ao texto, Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, onde o curador explica a reflexão subjacente ao projecto: “Envolvido pela enorme infraestrutura do CCB, o *Project Room* procurou afirmar-se como área reservada para práticas artísticas que revelassem a sua especificidade num espaço de pequenas dimensões, oferecendo aos visitantes a possibilidade de “estudarem” os projectos numa atmosfera íntima, concentrada e “não espectacular”.¹³⁶ A conjugação de projectos de diferentes escalas que envolvem diferentes processos de percepção da parte do público, pode ser benéfica neste tipo de mega estruturas (refiro-me ao CCB, actual Museu Berardo), em que o público se pode sentir desamparado ou mesmo “exausto” (expressão a que Jürgen Bock recorre mais adiante no texto) pela rotação de exposições de grande escala, no gigante *whitecube* impessoal e “liso”¹³⁷.

A série de exposições do *Project Room* conduziu à organização de uma conferência final, aberta ao público, onde se reuniram os artistas e vários teóricos convidados, revestindo desta forma um carácter “auto-reflexivo”, testemunhando do

¹³⁴ BARRANHA, Helena – Op.cit., ver Capítulo 3 sobre “O museu como espaço experimental”

¹³⁵ BOCK, Jürgen (org. por) - *Da obra ao texto: diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte contemporânea*, 2002, na introdução.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ “Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. (...)

C’est aujourd’hui et dans les sens les plus divers, que se poursuit l’affrontement du lisse et du strié, les passages, alternances et superpositions.”

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix - *Le lisse et le strié, Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie I, L’ANTI-OEDIPE*, 1980, p.598 e 602

envolvimento, da dedicação dos intervenientes e, formalizando o encerramento da epopeia. O livro que resultou desta experiência não contém apenas textos dos conferencistas, mas também de alguns artistas. Testemunhos deste género são preciosos para o entendimento da criação, num momento em que a arte contemporânea (prática) tem uma ligação estreita com a filosofia, a estética e as ciências humanas (teoria).

Voltemos a Paul Rasse. No seu texto *L'Identité, enjeu pour les musées de société* o autor trás para a museologia, mais especificamente para a reflexão sobre os museus de sítio, noções de antropologia de Levi-Strauss e da antropologia aplicada às empresas, explicando a importância da noção da identidade no desempenho do indivíduo e da comunidade. A constituição dessa identidade, fortalecida pelos museus de sítio, funciona num movimento entre o alter e o ego¹³⁸, entre a colectividade e o indivíduo. Estas noções podem ser igualmente trazidas para o campo da arte contemporânea e, se Paul Rasse defende que para definir um museu de sítio se deve antes de mais consultar as populações e promover reuniões, inquéritos, conversas no sentido de o fazer em conjunto com os principais visados, podemos pensar o mesmo relativamente aos centros de arte contemporânea. Devem-se consultar, convocar e fazer participar os actores e a população locais nestas instituições. Porque os laços afectivos criados são desde logo mais intensos, o que se manifesta por uma frequência e uma participação activa no centro ou, até mesmo, numa contribuição importante e benéfica para esses centros, para todas as partes. Mas, mais essencial ainda, porque as pessoas são a principal razão de ser das instituições.

São os laços de uma comunidade que são fortalecidos, decorrendo daí uma melhor autoconfiança individual. Tal repercute-se até na produtividade das pessoas. Sem ir tão longe, pois aqui tratamos já quase de política e da noção de serviço público para a sociedade, podemos deduzir a importância de promover o envolvimento da comunidade artística e da comunidade local nos centros de arte contemporânea. Envolver esse que pode tomar várias formas, entre as quais formatos modulares como o da *Téléthèque*. Não é demais salientar de novo que as consequências serão as do fortalecimento dessa comunidade (e idealmente então, do seu desempenho), e de tornar o centro de arte contemporânea em algo vivo, onde a reflexão e a criação

¹³⁸ RASSE, Paul – Op.Cit., p.22

acontecem. Nesta experiência viva, o contágio para o resto da comunidade local só pode ser altamente positivo.

Por fim, e para salientar a importância do formato de conversa, e o diálogo, não podemos deixar de invocar *A República* de Platão, e outras suas obras (*O Banquete*, por exemplo) que constituem a gênese da filosofia e da cidadania, da cultura ocidental. A reflexão é feita sob forma de diálogo — a reflexão é por definição dialógica —, em que cada um leva um pouco mais além as problemáticas discutidas, ou contribui para a diversidade dos pontos de vista. É interessante pôr este factor em perspectiva com as novas ferramentas de comunicação, os *blogs* por exemplo, em que cada um pode partilhar ou comentar e contribuir, ou as redes sociais, onde a informação é partilhada a grande velocidade, entre grupos de indivíduos que se elegem entre si. Estas ferramentas levar-nos-iam à *A República* de Platão, se não estivessem poluídas com muito ruído, e se a sua leveza imaterial e o descompromisso dos seus formatos não levassem ao excesso e a uma certa confusão e diluição das ideias, dando lugar à incerteza.¹³⁹ Daí, e apesar das ferramentas tecnológicas estarem actualmente disponíveis a “todos” (na nossa sociedade), a importância de se desconfiar delas e continuar, ou mesmo, insistir mais ainda nas reuniões presenciais, nos cuidados e nas atenções a ter para que a reflexão e discussão aconteçam.

É inevitável ainda estabelecer o paralelo com o texto que podemos considerar subversivo *Appel* ou *A Insurreiçã que vem*¹⁴⁰ do Comité Invisible, supostamente sem autor, ou melhor, de autor colectivo, em que é feito um apelo para que as pessoas se organizem entre si, em comunidades. Isto, como forma de defesa do denominado sistema capitalista, que favorece as entidades financeiras e as suas problemáticas em detrimento do indivíduo. O individualismo seria aliás uma criação capitalista: “conservar o indivíduo sozinho face ao estado é mantê-lo vulnerável e “obediente”, sujeito às regras que lhe são impostas — um perfeito operário”. Assistimos aliás, hoje, a surtos de revoltas ou de organizações de colectivos por toda a Europa, no sentido de fazer face a uma situação de crise financeira global e ao sistema capitalista

¹³⁹ “(...) mais alors, si c’est pour rejoindre le réel, pourquoi fallait-il le quitter, et pourquoi cet immense détour? (...) Non, l’enjeu crucial, actuel, c’est le jeu de l’incertitude.” BAUDRILLARD, Jean – *Le Xerox et l’infinity*, 1987, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/le-xerox-et-linfinity/> (páginas não numeradas)

¹⁴⁰ COMITÉ INVISIBLE - *A Insurreiçã que vem*, 2010 ; ANÓNIMO - *Appel*, 2008. Na primeira página deste último texto lê-se: “Sem autor sem editora sem ficha técnica, nem mesmo de rodapé. Encontramos este texto em França e traduzimo-lo para português.” Note-se que a própria tradução de ambos os textos foi um trabalho colectivo, não assinado nominalmente.

descontrolado (a correr em direcção a uma autofagia? Conforme sugerido por Bernard Stiegler). Os textos supracitados e estes factores sociais a que assistimos quotidianamente nos *media*, quando não à porta de casa, são extremos e sintomáticos — interessante matéria para reflexão.

Sem irmos tão longe no envolvimento político, e para além do ponto de vista partidário subjacente, em última análise, talvez o individualismo na sociedade ocidental tenha de facto atingido o seu cume há muito, factor agravado e simultaneamente esgotado, com as ferramentas tecnológicas e a globalização. Tratar-se-ia talvez agora de, no mínimo, com as liberdades e direitos conquistados, repensar e reconstruir “o viver colectivo”?

A palavra estética contém, em si, a palavra “ética”. Um projecto de curadoria é um discurso com sentido: não é também um projecto estético?¹⁴¹

¹⁴¹ A palavra estética vem do grego “aisthetiké” que significa sensação. A ‘ética’ na palavra ‘estética’ é um interessante capricho do termo?

CONCLUSÃO

“The real issue is not to make another scientific toy, but how to humanize the technology and the electronic medium... and also to stimulate viewer’s fantasy to look for the new, imaginative and humanist ways of using technology.”

Nam June Paik¹⁴²

Após a observação e o estudo sobre a gradual transformação do envolvimento do visitante nas exposições de arte ao longo do século vinte, tornou-se evidente que os artistas e as instituições foram construindo sempre novos desafios ao público da arte moderna e contemporânea. Esse envolvimento do público nas exposições foi-se intensificando gradualmente, no sentido duma democratização (retirar o carácter sagrado atribuído à arte – dessacralização). Ao visitante, é-lhe atribuída uma responsabilidade no processo da produção da arte que se polariza desta forma em três figuras cúmplices essenciais (o artista, a instituição e o público). O público, elemento activo neste processo, torna-se participante, principalmente a partir dos anos 60. Pode-se afirmar que actualmente, com o advento e a confirmação da era do digital e da conexão, o visitante ter-se-ia tornado um sujeito inter-actuante e, por fim, com o desabrochar da democratização, o visitante é qualificado como “emancipado”.

Paralelamente, e não sem ligações, o advento da técnica na modernidade introduz outros paradigmas ao contexto da exposição e da produção da arte. A agravar a instauração do *white cube* que tendencialmente exclui toda a fisicalidade ao espaço (neutralizando o corpo, promovendo o visitante enquanto *desembodied eye*), na abstracção do início do século vinte, opera-se uma desumanização. A introdução da máquina (fotográfica e posteriormente do vídeo e das tecnologias digitais) é mais um factor de distanciamento entre o público e o criador.

Os antecedentes do vídeo já sugeriam uma “carga negativa” da mediação do Real. A questão da mediação desenhada na *Alegoria da Caverna* de Platão é uma deformação da realidade e, encontramos nesse texto uma das primeiras descrições de um dispositivo de imagem em movimento. A lanterna mágica faz surgir a figura do ‘fantasmagorista’ (*Nyarlatothep*) que funciona como uma metáfora do carácter

¹⁴² Nam June Paik/Charlotte MORMOORMAN, *TV Bra for living sculpture*, (1969) in *Video, Vidiot, Videology* in *New artists Video*, ed. Gregory Battcock p178 ; citado por WOOSTER, Ann-Sargent, in HALL, Doug and FIFER Sally Jo – *Illuminating Video*, 1990, p.303

espectral da projecção e das problemáticas inerentes à era do digital e da conectividade. De facto, no domínio do ecrã e do virtual, as fronteiras entre real e imaginário têm vindo a atenuar-se, podendo induzir uma insana confusão entre territórios.

Assim, num quadro pessimista, encontramos em espaços de exposições assépticos, obras desumanas; a ausência da mão do artistas nos novos suportes da arte é sinónimo de frieza sensorial; tudo numa paisagem quotidiana, onde se multiplicam os ecrãs que anunciam um “fim da antropologia” com o Homem Telemático. Este retrato aterrador é, apesar de tudo, compensado por outros factores. Entre os quais, uma entrada no real pela “arte contextual” que sai à rua, participa e intervém na vida e na política. Outro factor de redenção, paradoxalmente, talvez esteja nos mega-arquivos e no excesso de informação disponível que implica a reintrodução da noção de escolha e decisão por parte dos internautas.

Foi essencialmente com a reflexão sobre estes factores e a partir de um diagnóstico da situação local que o projecto *Téléthèque* foi concebido. Propor conversas abertas ao público entre artistas, críticos ou curadores vem contrariar uma tendencial “desumanização” e *ucronia* — o aqui e agora, presencial na *cronia*, como resistência. Procurava-se a criação, ou pelo menos um fortalecimento da comunidade da área das artes visuais, à imagem de projectos de carácter modesto (em termos financeiros) e próximos da criação contemporânea, promovidos em diversos museus e centros de arte contemporânea. No panorama actual, o papel dos museus e dos centros de arte contemporânea extravasa o de contentor e expositor da arte. Há uma forte solicitação para outro tipo de actividade que aproxime a comunidade artística e o público da instituição (de residências, a conversas, e a projectos paralelos que implicam um envolvimento mais activo de todas as partes). As conversas, não será um tipo de actividade que atraia um público em número, mas em qualidade e fidelidade, e, sobre tudo, estimulante a vários níveis para os diferentes actores na área das artes visuais. Nos prolongamentos visíveis do projecto *Téléthèque, Encontros Videográficos* pode-se referir que o vídeo de Rita Figueiredo, entretanto terminado, integrou o festival de Vila do Conde 2011 e teve uma apresentação na Cinemateca; a peça de Cristina Mateus foi adquirida pela colecção da Fundação Calouste Gulbenkian e a transcrição da sua conversa na *Téléthèque, Encontros Videográficos* será talvez integrada (parcialmente) na sua tese de doutoramento; a própria *Téléthèque, Encontros Videográficos* marcou presença na Arte Lisboa 2010, Feira de

Arte Contemporânea, no projecto *Terraço* (curadoria de Filipa Oliveira), onde disponibilizou registos das conversas em vídeo.

Por outro lado, o projecto *Téléthèque, Encontros Videográficos* respondeu ainda à questão da documentação na arte contemporânea: o carácter efémero de muitas obras e a rápida obsolescência das ferramentas tecnológicas, levam à qualificação dos suportes da arte, no qual o vídeo se inclui, como instáveis e “*medias varáveis*”. Relembremos que as fitas das primeiras bobines de vídeo, num processo químico fazem desaparecer o que nelas está inscrito: a migração dos primeiros documentos em vídeo é urgente, ou será a química a seleccionar e a escrever a História da Arte.

A documentação *como* arte (realizada pelos artistas) e a documentação *da* arte (realizada pelos conservadores) é um factor que tem vindo a ser alvo de interesse por parte da comunidade internacional da museologia. A integração de uma disciplina de processos de documentação é comum na museologia e na História da Arte, mas ainda não o é ainda nas escolas de arte, o que seria pertinente, pois o envolvimento dos criadores é essencial neste processo.

O papel dos museus e centros de arte contemporânea encontra-se alargado. Face ao cenário actual, talvez mais do que nunca tenham o dever de funcionar como ponto de encontro, local e arquitectura de vida da comunidade local (artística e público em geral), e não ceder a um facilitismo ilusório das novas tecnologias que constituem somente ferramentas. O centro de arte contemporânea deve (idealmente) ser construído por todos para todos.

A experiência proporcionada aos seus visitantes deve ter em conta variadíssimos factores: a concepção do visitante como sujeito emancipado e inter-actuante; a complexidade do campo perceptivo actual submerso em ecrãs; mas também que tudo o que estiver perceptível (o visual, o audível, o conceptual, odorífico, etc) dentro do centro de arte vai influir na experiência oferecida. O rigor na conceptualização e na formalização da apresentação das obras muitas das vezes resolve estes problemas. No regime estético, o sensível inscrito na matéria e no projecto perpassa.

Lidar com as novas tecnologias é também oferecer o que elas não podem oferecer. Desta forma, pensar o percurso expositivo com peças em vídeo é de importância acrescida, tanto em termos de narrativa (ou na sua ausência), como em

termos de conteúdos e coerência discursiva, mas também a nível formal, de ritmo, de tempo, de som, na contaminação das obras entre elas, e no tipo de atenção diferente requerida consoante os suportes. O sujeito move e activa-se face a um objecto estático; com a imagem em movimento, o vídeo, activa-se a obra e o sujeito é imobilizado e sua consciência absorvida numa ‘dimensão paralela’. É importante para a museografia reflectir sobre esta eventual incompatibilidade na justaposição de formatos, factor que deve ser cuidadosamente avaliado para cada percurso expositivo.

Ao incluir-se vídeo no percurso expositivo deve ter-se rigor na adequação à obra do tipo de ecrã escolhido, na intensidade da eventual escuridão, no conforto proporcionado ao espectador, optar por interruptores, *screenings*, ou sessões com horas marcadas, etc. As opções são numerosas e o bom senso e coerência com o projecto de curadoria, naturalmente, orientam as escolhas. Estes factores vão determinar a qualidade museográfica e fazer a diferença com a consulta de vídeos em arquivos, na rede ou da profusão de *spots* em vídeo nos ecrãs que invadem de forma caótica a paisagem quotidiana. A ‘concorrência’ multimédia é cerrada. A sofisticação técnica é insuficiente por si só (e sempre o foi). A questão não se põe já nestes termos, a percepção é moldada pelo ambiente em que se vive.

O vídeo traz ainda consigo uma carga negativa, a da *ucronia* que tem vindo a ganhar terreno na paisagem quotidiana. Como ter ainda em conta este factor novo e manifesto, na museologia e na arte? Existirá um dever de fazer contrapeso com esta situação, e tornar os espaços públicos mais quentes e acolhedores, e privilegiar elementos orgânicos e eventos presenciais?

O estatuto do espaço público na sociedade actual, é outra reflexão necessária na museologia.

O vídeo é essencialmente um campo de cruzamento de áreas, e um formato que tem conhecido uma constante evolução. Tal repercute-se na indeterminação e diversidade terminológica deste *medium*. O vídeo foi pensado no presente trabalho no seu envolvimento na História da Arte e na sua contextualização nos museus enquanto campo perceptivo. Foi igualmente inscrito numa história mais vasta da imagem em movimento e confrontado com a paisagem tecnológica actual, nos seus rápidos desenvolvimentos e correlativas reflexões na área da estética comprovando que, neste campo, é essencial não descurar a reflexão, no sentido de aprendermos a lidar com as tecnologias e não sermos liderados por elas.

A data do seu nascimento enquanto ferramenta para artistas em 1963 é questionável e encerra o vídeo num tipo de linguagem característico dos anos 60 e 70. Muitas das mudanças na sintaxe das obras, no posicionamento do receptor das obras, por vezes atribuídas ao advento do vídeo nas artes plásticas, já estavam na verdade inscritas na História da Arte. Mas, sirva o aniversário dos cinquenta anos do vídeo, um marco simbólico, para reflectir e divulgar estas e outras questões. Entre as quais, as dicotomias presentes no campo perceptivo, do orgânico/não orgânico, material/imaterial, real/virtual, concreto/imaginário, cronía/ucronía e todos os subtis patamares intermédios no intervalo de cada dicotomia. Será talvez uma ocasião para reflectir sobre a Pólis e o Eros, noções recorrentes no discurso do artista João Sousa Cardoso na sua sessão na *Téléthèque, Encontros Videográficos* que resumem as problemáticas que estão na ordem do dia, tanto na arte como na sociedade e no quotidiano. Como tecer a comunidade? E como lidar com o sensível?

Relembremos e finalizemos com a metáfora de Gilles Deleuze: “O *scenopoiëtes dentirostris*, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair das árvores folhas que todas as manhãs corta, vira-as para que a face interna mais pálida contraste com a terra, constrói assim uma cena como um *ready-made*, e canta precisamente por cima dela, sobre uma liana ou um ramo, emitindo um canto complexo pelas suas próprias notas e pelas de outros pássaros que ele imita nos intervalos, pondo em destaque a raiz amarela da plumagem sobre o bico: é um artista completo.(...) Esses blocos sonoros são estribilhos de notas e de cores. (...) Todo o estribilho é o ser da sensação. Os monumentos são estribilhos. Deste ponto de vista, a arte será sempre dominada pelo animal.”¹⁴³

¹⁴³ DELEUZE, Gilles – *Percepto, afecto e conceito*, in *O que é a filosofia?*, 1991, p.162-163

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ANÓNIMO - *Appel*. Lisboa: Edições Antipáticas, Abril 2008
- ARDENNE, Paul - *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention de participation*. Paris: Flammarion, 2002
- BABELON, Jean-Pierre - *Les Archives: mémoire de la France*. França: Découvertes Gallimard, 2008
- BAPTISTA, António Alçada - *Catarina ou o Sabor da Maçã*. Lisboa: Editorial Presença, 1988
- BARKER, Emma (dir) - *Contemporary Cultures of Display*. New Haven/London: Yale University Press/The Open University, 1999
- BÉNICHOU, Anne (éd.) - *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Saint-Étienne (França): Les presses du réel, collection "Perceptions", 2010
- BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, (1936-39). in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio de Água, tradução de Maria Luz Moita, 1992
- BUCCI-GLUKSMANN, Christine - *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Éditions Galilée, collection Écritures/Figures, 2003
- *La folie du voir, Une esthétique du virtuel*. Paris: Éditions Galilée, 2002
- *L'esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*. Paris: Éditions Galilée, 2001
- CAUQUELIN, Anne - *Fréquenter les Incorporels: contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, Mars 2006
- CHOAY, Françoise - *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. La couleur des idées, Octobre 2006
- *L'allégorie du patrimoine*, Paris: Éditions du Seuil, 1992
- COMITÉ INVISÍVEL - *A Insurreição que vem*. Lisboa: Edições Antipáticas, Maio 2010
- CRARY, Jonathan – *Techniques of the observer*. The MIT Press, 1992
- *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: An October Book, The MIT Press, 1999

CRIMP, Douglas - *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1993

CUNO, James - *Whose Muse?* Princeton University Press and Harvard University Art Museum, 2004

DAMISCH, Hubert - *L'amour m'expose: le projet moves*. France: Yves Gevaert éditeur, 2000

DELEUZE, Gilles - *O que é a filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença, tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro (© Édition de Minuit 1991),1992

- *Le lisse et le strié*. in *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie I, l'ANTI-OEDIPE*. Paris: 1980, Éditions de Minuit, pág.598 e 602

DEPOCAS Alain, IPPOLITO Jon et JONES Caitlin - *L'approche des médias variables: la permanence par le changement*. Montréal / New-York : édition par la fondation Daniel Langlois pour l'art la science et la technologie et The Solomon R. Guggenheim Museum, 2003

www.variablemedia.net/f/preserving/html/var_pub_index.htm

DUNCAN, Carol - *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London, New York: Routledge, 1995

ECO, Umberto - *A vertigem das listas*. Lisboa: Difel , 2010

FRAU-MEIGS, Divina - *L'écran: statut socio-sémiotique d'un support-surface (du petit écran à l'écran total?)*, Paris: "Écrit, image, oral et Nouvelles Technologies", Actes du Séminaire Université Paris 7 Diderot / Librairie Tekhnê, 1996, p.17-38

-*Penser la société de l'écran, dispositifs et usages*. Paris: Presses de la Sorbonne, Février 2011

FRIEDBERG, Anne - *The virtual window, from Alberti to Microsoft*. Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology Cambridge, 2006

GLICENSTEIN, Jérôme - *L'art: une histoire d'exposition*. Paris : Lignes d'art, Puf, Février 2009

GOB, André, DROUGUET Noémie - *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (2003). Paris : Armand Colin, Collection U, 2^a edição, 2006

GRANDE, Nuno - *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*. Portugal: Público e Fundação Serralves, colecção de arte contemporânea, Maio 2009

GRUNENBERG, Christoph - *The Modern art museum*, in BARKER Emma, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven/London: Yale University Press/The Open University, , 1999, p. 26-49

GUARDA, Diniz & FIGUEIREDO, Nuno (editores) - *Vídeo arte e filme de arte e ensaio em Portugal*. Lisboa: Numero - Arte e Cultura, 2008

GUÉDON, Jean-Claude - *Internet, le monde en réseau*. Paris: Gallimard, coll. Découvertes, 2000

HALL, Doug and FIFER Sally Jo - *Illuminating Video: an essential guide to video art*. New York: Aperture/BAVC, 1990

HEINISH, Nathalie – *La sociologie de l'art*. Paris, La Découverte, 2001

JANSON, Horst Woldemar – *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

KLÜSER Bernd e HEGEWISCH Katharina - *L'Art de l'Exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle* (1991). Paris: Éditions du Regard, 1998

LAGEIRA, Jacinto – *De la déréalisation du monde, Réalité et fiction en conflit*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, Rayon Art, 2010

LOVECRAFT, Howard Philips - *Nyarlothotep*. in LOPES José Manuel (org.) *Os melhores contos de Howard Phillips Lovecraft*. Viseu: Edições Saída de Emergência, Julho de 2009

MALRAUX - *Le musée imaginaire* (1965), Paris: essais folio, Octobre 1996

MARSHALL McLuhan – *The Medium is the message: an inventory of effects*. New York; Toronto, Bantam Books, 1967

-*Pour comprendre les medias*. Ed. seuil, coll.Points, 1968

MERLEAU-PONTY - *L'œuil et l'esprit* (1960). Paris: Gallimard, 1964

MOISDON, Stéphanie, (coord.) - *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui?* Paris: Beaux Arts éditions, Août 2008

NOIREL, Julien, ROTOMAGO - *Nyarlothotep*. França: Akileos, 2007

O'DOHERTY, Brian - *A ideologia do Espaço da Arte* (1976-81). São Paulo: Martins Fontes, 2007

ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte* (1923-25). Lisboa: Vega, 4ª edição, 2008

PARFAIT, Françoise - *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2001

RANCIÈRE, Jacques - *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions, 2000

- *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions, 2008

- *L'inconscient esthétique*. Paris: Éditions Galilée, Collection La philosophie en effet, 2001
- RASSE, Paul - *Techniques et Cultures au Musée*. França: com a colaboração d'Éric Necker, Presses Universitaires de Lyon, Coleção *Muséologies*, 1997
- SEMEDO Alice e TEIXEIRA LOPES (coord.) - *Museus Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento, 2005
- OBRIST, Hans Ulrich - *Breve historia del comisariado*. Madrid: colección Ex(it) Libris, exit Publicaciones, 2010
- PLATÃO - *O Banquete*. Lisboa: trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, coleção Clássicos gregos e latinos, Setembro 2008
- *A República*. Porto: trad. Maria Helena da Rocha Pereira Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço Educação e Bolsas, 11.ª Edição, Outubro 2008
- VIVEIROS, Paulo – *Mixed-Media: Para uma história e teoria da arte vídeo*. Lisboa: CECL, 2000

Catálogos

- ALIZART, Mark, *Traces du sacré*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2008
- AMADO, Miguel - *25 frames por segundo: vídeos da coleção da fundação PLMJ*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006
- ASSCHE, Christine van - *Vidéo et après: la collection vidéo du Musée national d'art moderne*. Paris: édition Centre Georges-Pompidou et Carré d'Art, 1992
- *New Media Installations: La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris/ Barcelona/ Taipei/ Miami/ Sydney/ Melbourne/ Lisboa/ Chipre/ Honolulu/ Montpellier: Centre Pompidou/ caixa Fórum/ Taipei Fine Arts Museum/ Miami Art Central/ MCA/ ACMI/ NiMAC/ Honolulu Academy of Arts/ Musée Fabre, Setembro 2005 – Janeiro 2009
- BOCK, Jürgen (org. por) - *Da obra ao texto: diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte contemporânea*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém 2001, Exposições CCB Project Rooms de 24 de Maio 2000 a 3 de Maio de 2001, 2002.
- CARMONA, Paulo e Câmara Municipal de Lisboa (ed.) - *Greenhousedisplay*. Lisboa: exposição colectiva na Estufa Fria, 1996
- CARVALHO, Nuno Ferreira de - *Intrusão: the red square: João Maria Gusmão e Pedro Paiva*. Lisboa: Museu do Chiado – MNAC, 2005

CARVALHO, Nuno ferreira de - *Nothing will go wrong: João Onofre*. Lisboa, Museu do Chiado – MNAC, 2003

COERVER, Chad (dir. edições do SFMOMA) e MAGGIONI (coord. edições Jeu de Paume) - *William Kentridge, cinq thèmes*. Paris: Jeu de Paume, exposição de 29 junho a 5 de Setembro 2010 (itinerante organizada pelo SFMOMA e comissariada por Mark Rosenthal), 2010

DENISE, Mattia (org.) - *Experiments and Observations on different kinds of Air: João Maria Gusmão e Pedro Paiva*. Lisboa: 53ª Exposição Internacional de Arte, Bienal de Veneza, 2009

FERNANDES, João (org.) - *Mais tempo menos história*. Porto: Fundação Serralves, exposição colectiva, 1996

HULTEN, Pontus - *Tinguely*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, exposition du 8 Déc. 1988 – 27 Março 1989, 1988

LOUREIRO, Filipa, MAIA, José, NICOLAU, Ricardo - *Salão Olímpico*, 2003-2006. Porto: Fundação Serralves, Centro Cultural Vila Flor, 2006

MACEL, Christine & PETRESIN-BACHELEZ Natasa (editoras e comissárias), assistidas por SCHICHKE, Micha - *Les promesses du passé: une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-europe de l'est*. Paris: Centre Pompidou, Galerie Sud et Espace 315, 14 avril-14 juillet 2010

MANNONI, Laurent, CAMPAGNONI, Donata Pesenti - *Lanterne magique et film peint: 400 ans de cinéma*. Paris: Éditions de la Martinière, exposition à La Cinemathèque Française, 14 octobre 2009 – 28 mars 2010, 2009

MOLDER, Jorge & CABRAL, Manuel Costa - *Ida e volta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, exposição no CAMJAP inaugurada a 22 de Novembro 2007

RUBIN, William (dir.) - *Le Primitivisme dans l'art du 20ème siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Edição francesa dir. de Jean-Louis Paudrat, com correcções e rectificações, exposição no MoMA em 1984, Flammarion, 1987

- *Dada, Surrealism, and their heritage*. Los Angeles County Museum, Art Institute of Chicago, Museum of Modern Art, 1968

RUSH, Michael - *Video Art*. London: Revisited Edition, Thames & Hudson, 2007

SHIMMEL, Paul - *Leap into the void: performance and the object*, in Out Of Actions between Performance and the Object, 1949-1979, London: Thames and Hudson, 1998

WANDSCHNEIDER, Miguel, *Notas de aproximação ao vídeo no contexto artístico português*, in Anamnese 2, FUNDAÇÃO ILÍDIO PINHO e PEREZ, Miguel Von Haffe, Porto: Fundação Elídio Pinho, 2006, p.366-436

WARBURG, Aby - *Atlas Mnemosyne, 1924-29* (2003, Berlim). Madrid: Ediciones Akal, 2010

Teses

BARRANHA, Helena Silva - *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Porto: Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007

CARDOSO, João Sousa - *Práticas e recepção do vídeo em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação - Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, FCSH-UNL, 2004

MIRE, Maria - *O ecrã, operatividade de um dispositivo no território das práticas artísticas contemporâneas*. Tese de dissertação de Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2008

Artigos em publicações periódicas

BAUDRILLARD, Jean - *Le Xerox et l'infini*. in Traverses, Paris, nº44-45 (Setembro 1987), pp.18-22 (também disponível on line <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/le-xerox-et-linfinity/>)

COUCHOT, Edmond - *Sujet, Objet, Image*. in Cahiers internationaux de Sociologie, vol. LXXXII, 1987, pp. 85-97

- *La mosaïque ordonnée ou l'écran saisi par le calcul*. in Communications nº48, 1988, pp. 79-87

LEAL, Miguel - *Como esquecer a memória das coisas, como tornar o mundo imperceptível?* in Toxic, Terminal Jornal nº2, Junho.Outubro 2005, C.M. de Oeiras e Plano21 Associação Cultural.

Referências em linha

*Documentos electrónicos

BÉNARD, Patrice - *L'art de la restauration vidéo*. 2010: <http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=24>

COUCHOT, Edmond - “*Historical Time and uchronic time thinking memory and oblivion differently*”. Vídeo da conferência Digital art, conservation Symposium, The digital Oblivion. Substance and ethics in the conservation of computer-based art. ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 4 e 5 Novembro 2010: www.digitalartconservation.org/index.php/en/symposium-i/24-edmond-couchot.html (consult. em maio 2011)

PIFFRET – Histoire de la télévision: radio-piffret.pagesperso-orange.fr/Histoire_de_la_Television.htm

GLICENSTEIN, Jérôme - *La place du sujet dans l’oeuvre interactive*. in Artífices 4, Langages en perspective, 6nov.-5déc. (CIREN-Paris8) 1996,(consult. em 2011): www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html

ROUILLÉ André – *Pour une démocratie esthétique*. in Parisart.com, Editorial n°362, 8 Setembro 2011, (consultado a 10/09/2011): www.paris-art.com/art-culture-France/pour-une-democratie-esthetique/rouille-andre/362.html#haut.

*Arquivos, dicionários e enciclopédias

Anamnese: www.anamnese.pt/

Archives vidéo - Paris 8: www.archives-video.univ-paris8.fr/

Austrian Independent film and vídeo data base:

www.filmvideo.at/welcome.php?len=en

Brás&Resende: braseresende.tumblr.com/

Dicionários e enciclopédias da língua portuguesa Porto editora: www.infopedia.pt/

Encyclopédie Nouveaux Médias, www.newmedia-art.org/

Le Nouveau Petit Robert 1. Monreal: Dictionnaires Le Robert, 1993

SOARES, A. e SANTOS, M.J. – *Francês-Português, Dicionário do tradutor*. Faro: Editor Noémio Ramos, 2003

Plataforma *Ma*: maplataforma.blogspot.com/

To perform, performance and performative art practices from Portugal: pt-performance.blogspot.com/

Ubuweb, www.ubu.com/

Vídeo Data Bank: www.vdb.org

24-25, Le portail des images em mouvement - França <http://24-25.fr/>

*Páginas e websites institucionais

Bibliothèque Nationale de France: www.bnf.fr
Cinemateca Portuguesa: www.cinemateca.pt/
Cinematheque française: www.cinematheque.fr
Digital art conservation: www.digitalartconservation.org/
Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques – Fondation
Daniel Langlois – Canadá: www.docam.ca/
Festival d’Images Artistiques Vidéo (FIAV): www.galerie-esca.com/video_02.html
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart (Berlim): www.hamburgerbahnhof.de/
Jeu de Paume: www.jeudepaume.org/
ICOM Portugal: www.icom-portugal.org/
Images Passages, arts visuels et numeriques contemporains:
www.imagespassages.com/
ina, Institut National Audiovisuel: www.institut-national-audiovisuel.fr/
Palais de Tokyo: www.palaisdetokyo.com
Museu da Imagem em Movimento: mimo.cm-leiria.pt/
Museu do Chiado – MNAC: www.museudochiado-ipmuseus.pt/
Museu Fundação Serralves: www.serralves.pt/
Variable Media: www.variablemedia.net
Virose: www.virose.pt/
ZKM, Centre for art and media (Alemanha): <http://on1.zkm.de/zkm/e/> :

*Páginas de artistas

Alexandre Estrela: www.alexandreestrela.com/
Cristina Mateus: http://www.virose.pt/fjp/fjp/Fernando_Jose_Pereira
Eduardo Matos: www.quadradoazul.pt/artistas.php?lang=pt&id=26&l=cu&me=E
Embankment: colectivoembankment.blogspot.com/
Fernando José Pereira: www.virose.pt/fjp/fjp/Fernando_Jose_Pereira
Herwig Turk: www.herwigturk.net/
João Leonardo: www.joaoleonardo.com/
Rita Figueiredo: www.curtasmetragens.pt/agencia/realizadores/418/
Sara&André: claimtofameonline.blogspot.com/

*Espaços alternativos

A caldeira: caldeira213.net/

A Fundação (Porto): a-fundacao.blogspot.com/
Altes Finanzamt (Berlim): altesfinanzamt.blogspot.com/
A Sala (Porto): asala-menu.blogspot.com/
Bomba Suicida (Lisboa): bombasuicida.blogspot.com/
Galeria Zé Dos Bois (Lisboa): www.zedosbois.org
Espaço Campanhã (Porto): espacocampanha.com/
Kunsthalle lissabon (Lisboa): kunsthalle-lissabon.org/
Lumiar cité (Alta de Lisboa): www.maumaus.org
Mews: the-mews-about.blogspot.com/
Mad Woman in the Attic: madwomaninthe.blogspot.com/
Pavilhão 28 (Lisboa): www.p-28.com
O Monte: monteolivete.blogspot.com/
Oporto: oportolisboa.blogspot.com/
PêssegoPráSemana (Porto): pessegoprasemana.blogspot.com/
Salão Olímpico: salao-olimpico.blogspot.pt/
Uma certa Falta de Coerência (Porto): acertainlackofcoherence.blogspot.com/
Téléthèque, Encontros Videográficos: teletheque.blogspot.com/
The Barber Shop (Lisboa): thisisthebarbershop.blogspot.com/

As imagens no Capítulo 2 e 3 sem autoria ou fonte indicadas, são da autora. As imagens do Capítulo 3 são da Plataforma *Ma*, salvo quando se tratam de *stills* de vídeos das obras dos artistas, e quando indicado.

ANEXOS

Anexo 1: Transcrição de Téléthèque #1

Anexo 2: Transcrição de Téléthèque #5

Anexo 3: Transcrição de Téléthèque #7

Anexo 4: Transcrição de Téléthèque #9

Anexo 5: (dvd) registo vídeo de Téléthèque #1, #2 e #3

Anexo 6: (dvd) registo vídeo de Téléthèque #4, #5 e #6

Anexo 7: (dvd) registo vídeo de Téléthèque #8

Transcrição de Télèthèque #1 - Encontros Videográficos
8 de Janeiro de 2010

Eduardo Matos
conversa com Pedro Cabral Santos
texto mote de conversa e moderação Aida Castro

“Sarro”
(2008-09)
Vídeo digital; 3:4 cor / sem som/ 6’54”

nesta conversa: EM (Eduardo Matos), PCS (Pedro Cabral Santos), AC (Aida Castro), MM (Maria Mire), CM (Catarina Marto), desconhecido

.....
1- Vídeo, documentação e criação

EM: Estes trabalhos têm um contexto específico: eu escolho um sítio e avanço por esse sítio. E o meu trabalho é estar por lá o mais tempo possível. Observando, caminhando. Só depois desse trabalho surge eventualmente a decisão de fazer alguma coisa. Estou a falar de casas, ou um lago ou uma região, ou algo que me intriga. Eu dou por mim num trabalho de arquivista ou de catalogação. O processo de trabalho é fazer levantamentos fotográficos ou videográficos, das coisas, vou ao pormenor, ou são cartas ou objectos... Isso tudo para, depois, num segundo momento, ter esse material no atelier para o trabalhar, para o visionar, interpretar. Esse material dá origem a instalações, onde vários medias aparecem. Neste caso específico, o vídeo resolve-me esse problema, não se trata dum arquivo mas tem como base isso. A imagem vídeo e a imagem fotográfica resolvem-me um problema que é não acumular objectos, não os retirar e trazer. E depois, num segundo momento, montar dispositivos contemporâneos destas coisas. Quero me afastar disso porque, sobretudo, o que eu vejo nestas coisas, nestes objectos são enunciados. Eu depois trabalho estas coisas nos vídeos. E o que me interessa é depois o texto da combinação destes enunciados. Formular, um texto maior. Como dizia o Boltanski sobre o atelier Brancusi, “eles mataram aquilo tudo”, levaram coisas que para o próprio Brancusi não fariam sentido. E eu quero fugir a esse congelamento. E então, fugindo a esse congelamento, há um jogo todo que se abre, de polémicas e especulações que podes fazer quando tens os enunciados. Pode ser esse o trabalho dum artista, e deve ser, manipular estes textos, estendê-los e expandi-los.

AC: Como é que chegas a esses locais onde decides fazer primeiro essa expedição e depois a recolha.

EM: É uma pergunta importante: o que é que se escolhe para fazer arte? Eu tenho sempre essa pergunta em mente. Como estamos a falar deste vídeo, este é o quinto ou sexto trabalho de uma região que é no norte de Portugal, que eu acho que é um bocado espelho para a história e os acontecimentos, especialmente do século XX. Tu assistes ali ao fim secular da vida rural, à posterior conversão do mundo industrial. Tu assistes agora à falência do mundo industrial, tudo isto acompanhado por vagas de migrações massivas, e pela adopção por aquelas pessoas dum *lifestyle* da cidade. Mas é uma espécie de espelho bastardo da cidade, estou a falar de perda destas informações.

PCS: É um olhar topográfico sobre aqueles acontecimentos.

EM: De certa forma, sim. Este vídeo é feito numa casa desta região, é um espelho que reflecte coisas, como no espaço rural há mais espaço, as coisas não são tão massivas, as transformações são mais visíveis. Obviamente eu conheço esta casa há muito tempo e há razões afectivas. Quando eu entrei nesta casa que estava a cair e havia esta desolação e estes objectos, quase que foi um impulso pegar na câmara de vídeo e registar tudo aquilo.

AC: O registo destes objectos é muito escolhido e estudado. Porque dispões o objecto num sítio, depois as imagens têm todas um mesmo enquadramento.

EM: O objecto está sempre no centro da imagem com um ponto de luz.

AC: É quase como se não reconhecesses esses objectos outrora fabricados, os dispões com um olhar de tentativa de classificação que é fragmentária e revela um distanciamento que depois irá permitir a recombinação desses objectos numa nova história. Portanto, se calhar o teu olhar é a-histórico relativamente à aquilo que encontras. Por outro lado, quando vemos o vídeo, claro que agora temos o prazer de te termos a contar de onde é, e que tens relações afectivas com aquele lugar, mas o lugar não é decisivo para o vídeo.

(...)

EM: É a típica casa rural minhota em que a casa é uma estrutura familiar que serve de habitação para guardar os animais, serve de celeiro, de alambique de lagar. Ou seja, é aquela configuração rectangular aberta ao meio. Toda a estrutura e vida familiar se desenvolve ali. No norte, agora não, mas no tempo dos nossos avós, o inverno era uma coisa séria.

desconhecido: E também há uma santa, uma vida espiritual.

AC: E também há uma garrafa de Coca-Cola.

desconhecido: Há tempos diferentes em estratos sobrepostos.

AC: Como coloca os objectos sempre no centro, tanto faz ser uma garrafa de coca-cola como...

.....

2. O documentado (“um rectângulo de portugalidade”)

EM: É o que eu dizia há pouco: eu comecei este trabalho, esta série, em 2001, por causa de uma sensação, de uma coisa que vi: estamos num momento que está prestes a acabar, em que esse Portugal que ainda se vê aqui e ali... Nos nossos dias ainda se vê isso. Eu acho que é um privilégio, porque são os últimos dias desse Portugal que acabou. Acabou porque tinha que acabar, eu não sei se as coisas mudaram para pior ou para melhor, não é disso que se trata no meu trabalho, nem é nisso que eu penso. As coisas mudaram tanto e é nesse momento, nessa hipótese que ainda existe de eu poder gravar aquelas imagens, aquelas ferramentas, aquelas texturas que reside também este vídeo. Nessa possibilidade que está a dar as últimas.

PCS: Era tempo.

E.M.: Sim, era tempo.

PCS: A bem da verdade, todas as províncias portuguesas, eu não sou especialista no assunto, mas a percepção que eu tenho é que eu acho que há uma proximidade tão grande entre elas, em coisas que são tão comuns como o abandono das terras, as migrações, a miséria, com a excepção do vale do Tejo, este é o Portugal, Alentejo, Beira baixa, onde esse mundo também é assim, com outra cor, com outra visualidade mas é assim que ele é. O Minho tem de facto essas características, mas não são só do Minho.

EM: Sim concordo, eu é que não posso varrer o país de cima a baixo, tenho de me concentrar.

(...)

.....

3. *Exposição colectiva / pensamento colectivo*

AC: Pedro tiveste há pouco tempo uma exposição individual na Plataforma Revólver, na qual tinhas convidados e um deles era o Eduardo. O que é que é para ti uma exposição individual?

PCS: Eu não acredito em exposições individuais, obviamente que isso não existe. Tento sempre alargar... O pensamento é colectivo como diz o Francastel, o pensamento é fruto disto que estamos aqui a ter. As exposições individuais são uma mentira, é uma vaidade (risos).

AC: Diz-se que as exposições colectivas são uma falha. Não compactuo com isso. Também queria perguntar porque é que o trabalho do Eduardo Matos convive com as tuas peças?

PCS: Por afinidade e proximidade intelectual. Sinto-me próximo da forma de trabalhar do Eduardo. Porque me identifico de alguma forma com a maneira como o Eduardo pensa.

.....

4. *A migração do vídeo do Eduardo Matos para a Téléthèque*

AC: Este trabalho do Eduardo já esteve numa outra exposição, num espaço específico e convivia com outras peças. E portanto não sofria do corte que estamos aqui a fazer na Téléthèque. Esta passagem para outro dispositivo...

PCS: ...muda o trabalho, claro. Quem decide se essa mudança é ou não importante é o autor. A questão do vídeo é complicada, porque isto é possível fazer-se com este *medium* mas não é possível fazer com a pintura. Não se pode pegar numa imagem produzida em tela e expô-la no seu frame "x" e depois, a seguir, ampliá-la. Quer dizer pode, mas tem de passar por um processo mecânico mais complexo. O vídeo é um *medium* transparente, podemos agarrar nele e puxá-lo, é flexível. Ele permite esta elasticidade, e por isso é que este corte que o Eduardo operou, ele pode esticar e redimensionar. Mas a matriz dessa acção, é o artista que decide, se assim está bem e doutra forma também. Isso tem sido terrível, porque ainda agora uns senhores decidiram projectar o filme do Zinedine Zidane do Douglas Gordon numa sala com

uma diagonal com dois metros e meio e, ele soube, e já mandou para lá os advogados. Porque aquilo tem de ser projectado com *wide screen* etc. Como chegou a ir ao Quénia: apanhou o avião de Londres para impedir a projecção de um filme dele, porque não achava que a sala tivesse as condições para o filme dele.

EM: Tenho consciência. Este vídeo foi mostrado em projecção, no berço da arqueologia de Portugal: na Sociedade Martins Sarmento em Guimarães, mas com outros objectos. Havia fotografias e um percurso. E aqui não temos nada disso. Mas é como tu dizes este *medium* permite isso. Aqui para o caso, não me interessa se está bem ou não, sobretudo permite estar aqui a ter esta conversa.

AC: Aqui é simplesmente um visionamento.

PCS: É como os DVDs que levamos para casa.

.....

5. A Téléthèque enquanto arquivo

EM: Já agora faço uma pergunta: vocês querem arquivar vídeos. Todos os vídeos do mundo? Sabes que é um impulso, as pessoas começam a juntar coisas e depois não conseguem parar. (risos)

MM: O limite do arquivo é aquilo que conseguimos trabalhar. Nós pretendemos acrescentar a cada obra um estudo ou algo, e, quanto mais não seja, esta conversa. Já é um *in put*. Por isso é limitadíssimo o nosso arquivo, dentro desse pressuposto.

.....

6. Os objectos em cima da mesa

EM: Isto é uma coisa que ainda está a acontecer. Esta obra é tirada do leito dos nossos rios. Para filmar tive de entrar num rio e apercebi-me desta lama. Ao levá-la para o atelier apercebi-me que ela endurecia e tinha um ponto ideal para ser esculpida. E tenho reproduzido objectos que tenho no atelier (um chizato, uma objectiva) nessa lama. Estou a fazer, mais uma vez, um trabalho num contexto específico aqui no norte de Lisboa. Estes objectos facilmente vão voltar a pó. Eles têm valor, porque me dá imenso prazer tirar formas daquela lama. E, obviamente, estou a produzir um texto. Nós somos artistas e produzimos objectos. E essa produção está contaminada com a pressão e contaminada pelo mercado. Quer se

queira quer não. E pelo estrelato curatorial. E acho que ninguém vai querer estes objectos...

AC: E deste à Téléthèque para o arquivar..

EM: Isso era para vos pôr um problema em mãos, por questões museológicas de conservação.

PCS: É simples, é pôr numa caixa hermética e tirar o ar, criar vacuum, pôr luz ultra violeta e dura mais algum tempo. As esculturas de banha do Beuys também eram para desaparecer e estão fresquinhas, conservadas em arcas frigoríficas.

EM: Um dos factores para eu fazer isto, até foi económico. Foi uma altura em que não tinha dinheiro para comprar material. Mas não sei que rumo isto vai tomar. É o próprio trabalho que sugere trabalho.

AC: O Eduardo também nos trouxe uma cassette de vídeo.

EM: Em 2003, fizemos uma exposição e ainda se faziam as coisas em VHS.

PCS: Nós e o resto do mundo, nisso fomos contemporâneos...

EM: Queimar um DVD custava cinquenta contos! E julgo que nessa cassette tenho os vídeos em *loop* que foram apresentados e eu trouxe para vocês poderem preservar isso. Um ano depois de fazer isso, o meu vídeo avariou e, quando levei ao senhor para reparar, ele no início não queria, e disse: “isso dá muito trabalho, você não sabe que um DVD só custa 300 euros?”. Mas arranjou (risos). Isto porque, estamos a falar de vídeo, não é, e vivemos nuns tempos loucos. A imagem está num momento de histeria total com esta introdução do HD. Se forem a um café onde há televisão, ou porque os programas saem em HD ou em 16:9 ou em $\frac{3}{4}$, a imagem nunca encaixa ou está saturada, ou porque é feita para um ecrã 16:9 e está numa televisão antiga ou está esticada...

.....

7 : Vídeo arte, denominação ingrata e génese

PCS: Não é a palavra vídeo. O vídeo é um dispositivo tecnológico que foi inventado pela Sony. Camcorder. O que é que era o vídeo? Era uma máquina que permitia registar uma imagem sem ser através do sistema de celulóide. Antes, o que

possibilitava isso era o sistema caseiro da Kodak por exemplo, com a Super 8. E aí, foi a altura que verdadeiramente os artistas plásticos começaram a trabalhar com a imagem em movimento. A palavra correcta nunca deve ser o vídeo, deve ser a “imagem em movimento”. Os artistas sempre desejaram trabalhar com a imagem em movimento. Mas, trabalhar com a imagem em movimento até aos anos 60, era muito caro. Tanto, que outro dispositivo, o cinema, se agarrou à imagem em movimento, não a inventou, apropriou-se dela como se a tivesse inventado. Na altura era algo de extremamente caro. Os artistas viam cinema, a componente da imagem em movimento do cinema, ficavam fascinados, mas aquela imagem era caríssima. Não tinham acesso. O acesso à imagem em movimento surge no início dos anos 60, com a Super 8 e a Camcorder. Rapidamente se passou e, em tempo record, às tecnologias do digital. No entanto, o beta e depois o VHS, ainda duraram uns 10 aninhos, até mais! Em 1977 foi o Beta, em 1978 sai o VHS e ainda teve uma utilização caseira muito alargada. Já tinham surgido experiências com o Lazerdisc, mas não pegou e, só depois, mais tarde, é que veio o DVD. E agora, não sei se têm estado a reparar, mas eles têm estado a tentar instalar o Blueray.

O Eduardo está a tentar utilizar o vídeo como *medium*, mas a sua fonte de expressão... O *medium* vídeo também criou autonomias discursivas. Não estão aqui neste trabalho que não quer saber dessas autonomias discursivas. A haver um hipotético ‘videoartista’, não tem nada a haver com isto que está aqui. Não sei se me estou a fazer entender. Tem mais a haver com o videodocumentário, uma aproximação à televisões. A televisão também foi, a determinada altura, considerado pelos artistas como um *medium* expressivo, como é a pintura, que não é o cinema. Houve os Huntfarm com programas de televisão que ninguém gostava, a televisão SLB de Berlim onde participaram artistas muito importantes: o Vostell, Naim June Paik. A televisão também foi um *medium* que se pensava, a determinada altura, que ia revolucionar o mundo. Porque a imagem em movimento tem este fascínio que nos encanta a todos, produz o espanto retiniano e cria imediatamente uma lente que nos deixa aflitos a todos e ficamos hipnotizados. O Godard diz no seu livro sobre a história do cinema que o cinema sabia tão bem trabalhar do ponto de vista técnico a imagem em movimento, e não o soube utilizar para resolver os problemas do mundo. Aqui está um dispositivo extraordinário, que chega a todo o mundo, toda a gente lhe presta atenção, no entanto não quis salvar o mundo. E eu acho que ainda bem (risos), senão não teríamos tido o Jonh Ford (risos).

desconhecido: As linhas do metropolitano têm câmaras e televisores onde as pessoas se podem ver, desde os anos 70.

PCS: O sistema de circuito fechado ou interno, o CCTV. Nos anos 70, vários artistas utilizaram esse sistema. Os artistas finalmente tiveram a possibilidade de trabalhar com a imagem em movimento. Mas o regime discursivo que eles aplicam no seu trabalho, e aqui o trabalho de Eduardo é um paradigma disso, aquilo que está na base daquele trabalho é — passo a expressão, não quero ofender o Eduardo — a tradição das artes visuais, sempre. Quer dizer que eu estou a olhar para aquilo e está ali a perspectiva linear Albertiana, está ali o dispositivo da idade medieval do Giotto, está ali o maneirismo do Caravaggio, está ali o aparecimento da câmara escura, estás a entender? Na minha modesta opinião, aquilo que é o substrato, a forma, aquilo que se chama “o procedimento oculto do artista” é o mesmo do Eduardo, é o mesmo do Vermeer, é o mesmo do Picasso, é o mesmo do Bill Viola..., ou seja, é uma tradição que não vem de um dispositivo técnico, nomeadamente do vídeo ou campos afins, é de um dispositivo muito mais antigo que é o dispositivo das artes visuais, e da pintura e da escultura em particular. A noção de representação do Eduardo é aquela noção de Zuccari que dizia que “representar é projectar imagens na cabeça das pessoas”, seja através do vídeo, seja através do grafitti, não interessa, é essa a lógica. Portanto é um pensamento poético, primeiro é um pensamento visual, é “visualpoético”, está alicerçado em metáforas, em alegorias, advém do relacionamento da matéria, e por isso produz significado. Por isso é que eu dizia há pouco, a palavra “vídeo arte” é um pouco absurda, não é. Porque é que não se diz “dança arte”, ou “teatro arte”, “cinema arte”? Esta necessidade de acrescentar a palavra arte à palavra vídeo. Porque no princípio essa confusão instalou-se, logo nos anos 60. O vídeo aparece, e já nessa altura a palavra vídeo estava confundida com o que era imagem projectada (o cinescópio) e a imagem electroestática (que era a televisão) que eram coisas diferentes. Aquilo que a gente chama vídeo-instalação que é uma categoria dentro da arte, no princípio eram “filmes-instalação”, porque eram máquinas de Super8. Se formos à arqueologia do vídeo, não está lá o camcorder, mas estão lá acima de tudo super8. Eram “filmes-instalação” e tinham já o vislumbre, alguns desses trabalhos tinham como intenção instalar. Portanto, o que é correcto dizer é que os artistas que trabalham com imagem em movimento têm por tendência instalar a imagem em movimento. Não é só a imagem, não acontece só no ecrã da televisão. Tentaram transformar a televisão num media artístico. A televisão é colocada num sítio, de uma certa maneira, tendo em conta a relação com o espaço, há a questão do espectador. Essas relações foram todas testadas na pintura. Há uma coisa engraçada sobre a qual tenho andado a pensar: o espaço de grande mobilidade do espectador perante uma obra de arte, vamos pensar num fresco de Giotto, capela de Scrovegni, o espectador não está fixo. Aquilo está construído para o espectador andar de um lado para o outro, subir e descer, sempre tendo em conta a construção espiritual pesada, “deus está-te a vigiar”, mas o espectador é que anda a perscrutar

por aquilo tudo. Vamos para a perspectiva: a perspectiva fixa o espectador. Pensem agora nisto: o cinema é muito parecido com a perspectiva Albertiniana. Também fixa o espectador no frame, que é diferente do da pintura. Mas, na vídeo instalação nós temos esse tempo do Giotto com a grande mobilidade do espectador. A percepção é feita no deslocamento. Ou seja, estas questões do vídeo ou da vídeo arte (que eu não gosto de chamar...) estão muito ligadas a esquemas que já foram mais do que estudados nas artes visuais, porque, no fundo, as questões que são importantes, a auto-expressão, o desejo de produzir, etc., vêm num contínuo da produção artística. Falarmos de vídeo arte implicaria um conceito novo de fazer arte, o que foi o caso do cinema. Não sei se é isto que tu achas?

E.M.: Eu concordo contigo. Mas isso é uma história maior.

Transcrição de **Téléthèque #5** - Encontros Videográficos,
6 de Maio de 2010

Cristina Mateus

conversa com Alice Geirinhas

texto mote e moderação: Maria Mire

“À espera” (versões 2, 3 e 4)

Mini DV transferido para DVD

som estéreo, cor, tempo variável

nesta conversa: CM (Cristina Mateus), AG (Alice Geirinhas), ML (Miguel Leal), PB (Pedro Gamboa), MG (Miguel Graça), AC (Aida Castro), CM (Catarina Marto), RP (Raquel Pedro), FD (Frederico Duarte), AA (Ana Alcântara) e ?? (não identificado).

Maria Mire (MM): [...]A obra que Cristina Mateus traz à Téléthèque intitula-se “À espera”, e é constituída por três versões, uma para cada dia de exibição. Hoje temos a oportunidade de ver a versão n.º2. Se calhar podia ser este o mote inicial para a conversa: questionar a Cristina de que forma é que surge esta decisão de mostrar três versões diferentes, se foi uma ideia que surgiu à priori do ponto de vista conceptual do trabalho ou se é mais do ponto de vista do processo e do fazer?

Cristina Mateus (CM): [...] Antes de mais gostaria de agradecer o convite da Maria da Aida e da Catarina. É um prazer enorme estar aqui. E foi também um prazer conhecer este espaço. É um espaço ideal para se conversar. E acho que é um espaço que tem um tamanho e um ambiente que tem a haver com estas conversas. [...] Antes se calhar dessa questão das versões eu explicava um bocadinho como é que surgiu este trabalho. Já não sei quando vim cá ver o espaço, se calhar há dois meses, e achei que de facto este dispositivo era um dispositivo interessante, a sua própria natureza desfasada interessou-me. E a proposta pensava um pouco a ideia do arquivo, que os artistas trouxessem qualquer coisa que já tinham feito e que aqui a pudessem discutir. A proposta foi esta, e custou-me um pouco adaptar-me a ela, porque no momento não estava a pensar naquilo que tinha feito, estava embrenhada em coisas novas e achei que era uma oportunidade de mostrar o que estava a fazer e que, a partir do momento em que elas estivessem aqui, seriam já arquivo, coisas passadas. Apesar de ser difícil de falar de coisas que se fez há pouco tempo. É sempre preciso um certo distanciamento, penso eu, para se conseguir falar das coisas. Nem sempre se percebe o que se está a fazer.

De qualquer forma, achei que podia correr esse risco, apetecia-me mais mostrar o que andava a fazer, e por isso estar aqui este vídeo que é novo e que aliás foi feito há muito, muito pouco tempo. Há tão pouco tempo que ele aparece em três versões. Porque é quase simultâneo o tempo em que ele está a ser feito e a ser visto. E no seu texto, a Maria diz às tantas que se houvessem mais dias talvez houvessem

mais versões, e isso é possivelmente verdade. Isso em relação às versões, agora em relação ao vídeo e ao título em si, ele chama-se de facto “À espera”, e tem a ver com a ida para o atelier que nem sempre é o espaço reservado para se trabalhar. Eu não faço as coisas assim, é mais uma mistura de espaços. Ou seja, quando estou a trabalhar, não preciso de estar no espaço certo. Mas este vídeo representa uma espécie de paragem de dois anos (se calhar podemos falar assim) em que eu tenho estado parada no atelier, à espera no atelier que alguma coisa aconteça. Talvez seja uma caricatura, talvez não sejam exactamente dois anos à espera que alguma coisa aconteça. Este vídeo tem alguma coisa a ver com isso. Como disse, de certa forma, ele está a ser feito neste momento, mas se calhar ele já está a ser feito há algum tempo, desde o início desses dois anos, e portanto, já tem algum tempo. Estas imagens são resultado desse tempo que tem passado.

Temos ali um espaço que pode ser o espaço do atelier, vazio, onde eu espero que alguma coisa aconteça, depois há um conjunto de imagens que têm a ver com pequenos momentos em que se espera. Quando se está no carro e se espera numa rua, se espera que alguém passe. Esses pequenos momentos, não são dois anos, são segundos. Mas qualquer coisa de semelhante se passa entre esses pequenos segundos e o tempo no atelier. Ou no momento de abrir e fechar as portas, de esperar que ela feche ou que ela abra, e o circuito entre o abrir e o fechar. Tem um pouco a ver com essas ideias. Como é um trabalho que fala de um processo, fazia sentido que esse processo se tornasse evidente. Como se as versões fossem aquilo que nós fazemos quando montamos vídeo, as várias recombinações. Este vídeo é um pouco isso: são recombinações.

Hoje estamos a ver a segunda versão. A primeira existiu no momento em que a Maria precisava de alguma coisa para poder escrever. E eu fiz uma versão para ela de certa forma, e essa versão acabou por desaparecer. Porque a versão n.º2 que é esta, foi feita a partir da primeira versão. Depois há uma terceira versão e uma quarta... Todas elas são semelhantes, mas também têm algo que as distingue. Há de versão para versão uma imagem nova e há combinações entre essas imagens. [...]

Alice Geirinhas (AG): Em relação às versões, quando me disseram que haviam três versões, associei à questão do teu trabalho de vídeo que é muito “vídeo objecto”. Desde que eu conheço o trabalho da Cristina, o vídeo é sempre uma instalação com outras coisas, não existe só um *screening* onde temos acesso a imagens. E pensei que, até aqui, tinha sido da tua parte uma maneira de contornares essa questão, de estar só um ecrã a passar o vídeo e de teres feito o teu “vídeo objecto” dessa maneira, portanto três versões para os três dias em que o teu trabalho estaria aqui. Isso foi a leitura que eu fiz porque conheço o teu trabalho anterior.

Há dias tive uma conversa com outro artista que utiliza o *medium* vídeo e que me disse que ficava muitas vezes prejudicado na divulgação do seu trabalho, sobretudo lá fora, porque recusava convites para *screenings*. Como o seu trabalho é muito de instalação, se o passasse para um *screening*, estaria a desvirtuá-lo e então recusava. Queria a tua opinião sobre estas questões.

CM: Sim, acho que isso é claro. Aquele ecrã que está ali, é ...

AG: Eu sei que tu gostas muito daquele ecrã.

CM: E não é só do ecrã, logo que entrei nesta sala...

MM: Isto não é uma situação de *screening* normal. O próprio dispositivo do trabalho estava definido à priori.

CM: Sim, e apesar de ter sido atraída pelo dispositivo, ele de facto é uma coisa rígida.

Catarina Marto (ACM): É monolítico.

CM: Disso não há duvida. Até a própria disposição das cadeiras umas atrás das outras... Mas quem tem estado a participar no projecto, não tem margem de manobra nesse aspecto, e, se calhar, as três sessões tentam escapar a esse ...

AG: ... confinamento.

CM: A esse lado mais fixo das coisas. As coisas estão muito pré-estabelecidas. Mas isto surgiu tudo por acaso. É outra coisa que é difícil no trabalho, é ir decidindo o que fazer. Porque, na maior parte das vezes, não se sabe de facto o que fazer. E este vídeo tem a ver com isso. A mesa vazia do atelier, que é aquela pergunta que toda a gente faz: saber o que é que se vai fazer. E por acaso acabou por este outro dispositivo das sessões calhar bem. Até porque a tal versão que desapareceu a partir do texto que a Maria escreveu, foi uma coisa que eu achei que podia funcionar. E há bocadinho ela dizia que achava que o texto já não se adequava...

MM: Não, de maneira nenhuma.

CM: Eu também não a deixei ver as outras versões. Não é bem assim, porque elas também ainda não estavam feitas.

MM: As outras versões estarão aqui amanhã e depois, esperamos que as venham ver, claro. Nas outras versões, há uma mudança na questão rítmica e as imagens que vemos aqui misturam-se. O que eu achei é que o texto que escrevi para a primeira versão, já não se ajusta a esta versão e não serve a 3 nem a 4 e muito menos o “objecto”. Mas acho que foi extremamente interessante, porque no fundo acaba por ser parte do processo.

Eu tinha uma questão em relação ao vídeo — falando das partes— que é se há uma espécie de linearidade narrativa oculta, porque de alguma forma ela poderia se estabelecer. Ela existe ou não? Há uma construção narrativa por trás?

CM: Em relação a essa questão da narrativa, a partir do momento em que há uma montagem e mesmo não havendo montagem, é impossível escapar a uma narrativa. Estava a pensar no trabalho anterior, eu talvez consiga explicar melhor, até porque já tenho algum distanciamento. As “Imagens caligráficas” foi uma exposição no Porto, no *Artes em Partes*, foi um espaço que o Paulo Mendes usou e foi convidando artistas para trabalharem nele. E aí, eu imprimi uma série de imagens de vídeos em tiras, como se fosse uma *timeline*, e aquilo era um conjunto de imagens soltas. A dificuldade da exposição era perceber o que é que aquilo era. Eram imagens de aeroporto, de pessoas em cafés... De facto não havia ponta por onde pegar, no sentido em que era difícil reconstituir uma história. É evidente que cada pessoa podia fazê-lo, mas, parecia que naquela exposição não havia assunto. E isso interessava-me, a ideia de não haver assunto e existirem imagens, é como mostrar uma espécie de vazio. E este trabalho, vem no seguimento dessas imagens em que não havia um assunto forte.

[...] A minha expectativa era de conseguir fazer com este vídeo qualquer coisa que tivesse a ver com a tal dificuldade de se saber o que se vai dizer. Se calhar ele acaba por dizer coisas mais claras, sobre esse momento de estar à espera. Também foi importante, quando comecei a fazer este trabalho, vi a Agnès Varda, quando estive em Serralves, há três ou quatro meses, e dirigindo-se a uma plateia essencialmente de alunos que ela percebeu que era uma plateia de pessoas novas, ela disse uma coisa como isto: que era importante esperar para se conseguir dizer alguma coisa. E acho que este vídeo tem um bocado a ver com isso, com essa necessidade da espera que tem a ver com os tais dois anos que eu ainda há um bocadinho falava. Por isso é...

MM: é uma narrativa.

CM: Sim, não consigo escapar. A ideia é tentar escapar sempre. (riso)

MM: E todo este exercício é forçado. Fazes, mas era desnecessário fazer.

CM: Nesta versão, os assuntos são estes: há o 1, o 2, o 3 e o 4, e volta ao princípio. Depois, nas versões seguintes, os mesmos assuntos misturam-se. E acho que a Maria tinha razão quando dizia no texto que eles podem representar uma leitura que eu, como espectadora, faço desta segunda versão. Como se cada versão fosse uma leitura da anterior. Esta segunda versão apareceu depois da primeira, a terceira vem depois da segunda, é uma sequência também, por isso elas estão numeradas. A 2, a 3 e a 4, elas são feitas umas a partir das outras.

AG: Cristina, e porque é que não começaste hoje com a número 1?

CM: Porque essa era para a Maria preparar o texto.

AG: Portanto essa, ninguém vai ver aqui?

CM: Não. Ela não estava de facto acabada. Isso também foi interessante e a Maria aceitou o desafio de escrever sobre uma coisa que ainda não estava acabada. E eu avisei-a, disse-lhe “Tu vais ver uma coisa que ainda não está acabada”. Portanto a segunda [versão] é o acabamento da primeira, a terceira o desenvolvimento da segunda e a quarta o desenvolvimento da terceira. [...]

Aida Castro (AC): Queria perguntar à Cristina: tive o privilégio de ver as outras versões, na totalidade há uma coisa muito forte que é a montagem. É um instrumento muito claro. Precisamente, nesta versão há os planos separados, quatro situações separadas, e depois nas outras há de facto um exercício de montagem muito forte que recombina tudo. Eu queria saber o que é para ti, no processo, a questão da montagem?

CM: Não sei se o que vou dizer faz muito sentido, mas acho que isso tem a haver com a maneira como eu me relaciono com o vídeo. É uma maneira que já tem alguns anos. Aliás, eu sou de pintura, comecei a estudar pintura e, passado algum tempo, comecei a interessar-me pelo vídeo, pela história do vídeo (que é uma coisa muito recente), e especialmente pelas coisas que foram feitas no seu início. Continua a ser um período que me interessa particularmente. E o modo como eu uso o vídeo, tem muito a haver com isso. Foi um meio que apareceu no contexto dos anos 60/70, uma altura muito particular, quase como uma coisa que se confundia com um instrumento quase doméstico. Foi usado sem grande artificialidade, apesar de ser um meio potencialmente tecnológico. Mas essa oposição interessa-me

particularmente e eu sempre usei o vídeo com esse despojamento. Duma maneira muito....

MM: Como dizia o Miguel [Leal] sem efeitos pirotécnicos.

CM: Sim, eu comecei a usar o vídeo com a imagem da televisão que agora até já nem temos, a primeira minha imagem [em vídeo] foi uma imagem das formigas, ou da chuva... [...] e a partir daí eu usei o vídeo quase como uma pessoa que não sabe fazer vídeo, sempre quis fazer isso, no sentido em que me interessava não saber praticamente nada sobre vídeo, mas usá-lo. E em alguns momentos precisei de facto de alguém que trabalhasse comigo porque não sabia de facto nada sobre vídeo. E isso era bestial, poder fazer coisas sem as dominar tecnicamente.

MM: Sem te deixares contaminar pela técnica.

CM: De facto a montagem que temos hoje aqui é um bocado disso. Se calhar as montagens a seguir são de alguém que já foi aprendendo alguma coisa... (...) Isso interessa-me, não dominar tecnicamente, e ter necessidade de perguntar a quem sabe, pedir ajuda... Mas interessa-me porque são oportunidades de colaborar com outras pessoas.

MM: Com a Alice Geirinhas... o vosso percurso tem-se cruzado, desde os anos 90 em várias exposições colectivas...

CM: Mas deixa-me dizer. Eu escolhi a Alice para estar aqui hoje [...]. Porque há um lado nela que é, não sei se a palavra é boa, mais activista...

AG: Eu gosto de dizer que o meu trabalho é panfletário, porque é uma palavra pejorativa nas artes plásticas. Acho que o meu trabalho não é só isso, mas não me importo que passe essa imagem negativa.

CM: Mas o meu convite foi interesseiro, porque...[...] Nessas exposições que estavas a falar e muitas vezes quando nos encontramos, são exposições com artistas mulheres, onde há a questão do género. [...] nos anos 90, eu de facto trabalhava a questão da mulher, como tu continuas ainda a trabalhar. Eu digo ainda porque é uma pergunta que de vez em quando ainda me fazem. No outro dia, o João Sousa Cardoso que vem cá para a próxima sessão, perguntava-me “mas agora já não és uma artista feminista! O que é que se passou?” E normalmente eu era chamada para

essas exposições... e o que é que se passa agora com os aviões, imagens sem... e eu tenho realmente alguma pena e por isso se calhar chamei a Alice para manter...

MM: Voltando à questão do género, nesses trabalhos, por exemplo em “O teu corpo é o meu corpo”, “Esta é a minha imagem”, “Invasão”, e vários outros, houve um assumir que se está a tratar de questões do género, e que é um corpo feminino e nunca poderia ser um masculino?

CM: Houve e continua a haver. Apesar de tudo, esta personagem que aparece nesta história, é um corpo feminino. É importante...

MM: É um espelho, é um corpo feminino que ali está, sempre foi feminino e sempre o quis ser...

PG: Não me parece que seja aqui uma questão de género.

Ana Alcântara: Quando falavas das esperas das crianças à porta das piscinas, se olhares para o género das pessoas que lá estão... Há diferentes esperas e algumas esperas estão marcadas pelo género. E as esperas nas piscinas são mais para as mães...

AG: Eu agora vou dizer uma coisa muito euh... panfletária, por causa do tempo de espera, e também acho que isto é uma espera feminina, não é uma espera masculina, e acho que estou a ser uma bocadinho influenciada porque estou lá a ver uma escola, mas acho que se trata de um olhar feminino, por mais que a Cristina não queira ou mesmo que não seja isso a prioridade neste seu trabalho.

A Kathryn Bigelow quando ganhou este ano o Óscar de melhor realizadora disse: “Now the time has come”. Parece que estávamos à espera das mulheres e agora chegou esse tempo. Estava orgulhosa por pela primeira vez uma mulher ganhar este Óscar. E ela aplicou este termo de “tempo que chegou” para chegarmos a um nível, em relação ao outro género, igual. Conseguimos ir à escola, ter os mesmos acessos, ou algumas conseguem na cultura ocidental. Acho que continua a existir a questão de género, olhando para o planeta.

CM: O que eu queria há bocadinho dizer é que, o trabalho é profundamente euh... eu não sei se a tal espera é feminina, enfim, não é bem isso que interessa neste caso, mas no confronto como espectadora com o trabalho, há sempre esta dificuldade enorme de nos colocarmos fora a olhar para as coisas. O que eu quero dizer é, aparentemente isso não é visível mas está profundamente lá. E esta coisa das

versões, voltando outra vez às versões, a questão de não ter uma coisa acabada tem a ver com isso.

AG: Com a questão da mulher nas artes.

CM: Sim. Nas artes e noutras coisas... essa não afirmação. Não ser afirmativa...

ML: A questão do género, se calhar já não estamos agora a discutir só o trabalho da Cristina, já estávamos aqui a tentar falar dos anos 60 e dos anos 70 no geral, e ainda bem que falaste do Vito Acconci porque eu estava a pensar na expressão do Deleuze do “devenir mulher”. Não é uma questão de género. Ou o “devenir animal”, mas ele fala muito do “devenir mulher”. Ele diz muito que um artista para ser artista ou um escritor para ser escritor tem antes mais de “devenir mulher”. Devenir mulher num sentido que não tem nada de género e tem tudo de género, mas não da forma que ele estava a ser colocado.

Esta última intervenção, eu interrompi por causa do Vito Acconci que é um bom exemplo desse “devenir mulher”. No modo como lida com o corpo. E portanto, aí de facto aquele corpo só podia ser o corpo dele. Mas o corpo dele é um corpo de homem e podia não ser, não posso dizer que seja assexuado, mas não tem género nesse sentido que pelo menos estavam a certa altura a colocar.

O Frederico estava a dizer uma coisa interessante, que há um sentido político na espera que ultrapassa em muito também esse sentido de género, que é: estamos todos à espera. Politicamente, hoje parece que é a nossa condição. Estamos todos à espera que aconteça... que nada aconteça.[...]

AG: As feministas detestam que usem a palavra feminino, porque é mais político, de intervenção. [...] Concordo contigo, em relação a este vídeo fica completamente em aberto a questão... aí a superficialidade... tens razão. Mas essa questão do “não-género”, curiosamente são as feministas mais radicais que a defendem. Repensar as coisas não colocando em dual.

ML: O grande problema dos anos 60/70 era a questão do “tomar posse de”, dos meios e da própria tecnologia. Havia ali uma apropriação, no sentido de “este território também é nosso”. E se calhar, trinta anos depois a questão já não se põe. Não desse modo. Tem-se discutido muito em muitas áreas, na cultura gay de modo muito forte, porque é essa ideia da socialização, de um fechamento seja esse ou outro qualquer e há a tentativa de fuga... Da parte das feministas é um problema com que elas lidam agora, não há universidade agora nos Estados Unidos que não tenha *queer studies*, *african-american studies*, etc. Está tudo socializado. Portanto,

aquilo que era fracturante e ruptura na altura, nos anos 60/70, e que precisou de encontrar um espaço, transformou-se no *main-stream*. E agora o problema é como fugir a isso. É sempre uma ideia de fuga para a frente.

MM: Tenho mais uma questão que se prende com a palavra. Não neste trabalho mas noutros, em por exemplo, “Conta-me coisas”, “Não digas nada”, a “Invasão”, essa ideia da inscrição, da exposição da palavra. Porquê essa urgência?

CM: Tu querias falar sobre isso, sobre a literatura (dirigindo-se a Alice Geirinhas)... Muitos dos trabalhos têm essa ligação, ou à Sílvia Plath,

AG: Margueritte Yourcenar,

CM: sim, e os trabalhos aparecem como restos dessas leituras, dessas referências. Não são só referências, são mesmo matéria de trabalho, são apropriações de textos variados dos quais não aparecem as referências, não é dito de onde vem, mas são remontados e a narrativa é reconstruída. Isso de facto apareceu já muitas vezes.

AG: E aparecia nas primeiras exposições, no título, não era?

CM: Sim, o uso da palavra aí era diferente. Eram palavras repetidas em *loop*. Eram *loops* de frases, quase como se fosse uma entrada nas coisas. [...] num texto de um catálogo, falava-se um pouco dessa oscilação entre esse trabalho que se expõem mais e a palavra que permite uma certa clareza, e oscilar para coisas que quase que não se dizem. Acho que o trabalho oscila um bocado entre o retirar e afirmar. E nesses projectos, a palavra permitia afirmar coisas. Ultimamente comecei a ter dúvidas sobre isso. Dizer coisas só por dizer coisas. Voltava se calhar à ideia de esperar para dizer uma coisa. E acho que neste momento o trabalho anda mais à espera.

[...]

Transcrição de Téléthèque #7 - Encontros Videográficos
16 de Setembro de 2010
FRAGMENTOS

Alexandre Estrela
conversa com Pedro Bandeira
texto mote e moderação Aida Castro

Light Bridges
2007, vídeo monitor CRT 28", DVD PAL,
Som Stereo, Cor, 4"20'

nesta conversa: AC (Aida Castro), AE (Alexandre Estrela), PB (Pedro Bandeira,
MM(Maria Mire), FS (Frederico Strainchamps), CM (Catarina Marto)

Aida Castro: (...) O convite ao Alexandre Estrela para esta sessão da Téléthèque prende-se com a sua forte e específica envolvimento com o meio do vídeo, obviamente. O Alexandre tem desenvolvido um trabalho artístico, persistente e contínuo, que questiona profundamente a materialidade deste meio, e aqui não queremos referir somente a questão da imagem, mas também a do som, que também está bastante representado e pode ser discutido através deste trabalho, assim como os seus dispositivos de instalação, do meio videográfico e da sua instalação também no espaço e da sua capacidade persuasiva perante o espectador. A última exposição em que conseguimos observar estes aspectos intitula-se "Viagem ao Meio". Realizada ainda este ano na galeria da ZDB e cujo trabalho homónimo fala precisamente dos limites da materialidade dos suportes, fazendo coincidir a película com a banda magnética, numa projecção simbiótica. Mas também fazendo coincidir o tempo da experiência vivida com o tempo da projecção áudio visual. Poderemos reflectir um pouco sobre este tipo de coincidências e de relações simbióticas no teu trabalho (...). Mas agora centremo-nos um pouco no vídeo que propuseste para esta *Téléthèque*, que é um dos raros vídeos que tens para "sobreviver" num ambiente monitor. Porquê a ideia de anexar este vídeo a este dispositivo? Há alguma importância sobre a relação do monitor e a própria concepção do vídeo? Se terá a haver com a ideia de fotograma, de *still*, de se aproximar duma dimensão da fotografia do postal? Fala-nos um pouco do vídeo em geral.

.....

1. Light Bridges, sinestésias

Alexandre Estrela: Antes de mais fiz este vídeo para um contexto de uma exposição que se intitulava "Radiação Solar e Forças Cósmicas" na Galeria Graça Brandão (2007). Aquilo que era transversal na exposição era o que me interessava: o que é que acontecia na passagem duma imagem parada para uma imagem em movimento, e, quais os processos que poderiam existir ou que eu poderia implementar, no

fundo, para que a imagem se começasse a movimentar. Então nessa exposição, tentei várias maneiras. Era uma exposição de galeria, há um bocado estávamos a falar da parte vendável ou não duma peça, e, normalmente, o que acontece é que existe uma comercialização de *stills* — acho que hoje em dia se faz menos — e isso sempre me fez sentir um bocado desconfortável. E existia inicialmente essa coisa de começar então de algo palpável e objectual ou múltiplo, uma coisa mais acessível, e depois daí passares para a peça. O que me interessava então, era fazer uma exposição que começava em fotografias. E depois, a partir dessas fotografias utilizei vários processos de animação: o processo de gradação duma imagem através de um slide; outro era um processo de gradação ou de animação de um *still* através do filme; o segundo era uma passagem que existia em vídeo, no fundo, um processo de fusão entre duas imagens; e depois, havia um que era uma fotografia que era animada duma maneira física. E havia mais uma ou duas...

AC: Era quase obrigar a imagem fotográfica a animar-se.

AE: No fundo, era quase como ter uma perspectiva animista da imagem, ela não se queria movimentar. A minha ideia era ter que implementar uma certa energia para que a coisa começasse a funcionar. A ideia inicial era partir duma imagem que eu tinha feito no meu atelier que é em Santa Catarina e tem uma vista super estereotipada. Um dia chego lá e encontro isto, a imagem perfeita, com o sol no sítio certo. Tiro a fotografia que é um postal, e depois encontro uma fotografia igual, com o mesmo enquadramento, com o mesmo sol no mesmo sítio, mas em São Francisco. Há duas coisas, esta dimensão física do postal e depois a resolução da imagem em vídeo. A imagem da internet tinha pouca resolução. (risos) Eu não poderia nunca aumentá-la... O que quer dizer que isto são tudo coisas que estão dentro da própria imagem, ela vai-se desenvolvendo, o formato é uma coisa natural. Eu mostrei isto uma ou duas vezes em projecção e não funciona, porque não tem este lado confinado de imagem quase objecto. E a mim, interessava-me mais o lado estereotipado da imagem, do que propriamente ter sido eu a tirar a fotografia inicial. Mas de facto isto é a vista do meu atelier. (risos)

AC: E aqui, para além desta dimensão de manipulação imagética que permite depois essa aproximação à estereoscopia, também há a questão do som. Como é que entra aqui a importância do som ou de uma forma geral, qual é a importância que dás ao som nos teus trabalhos e até que ponto é que estás a investigar, relativamente à imagem.

AE: Eu gosto duma coisa ao nível dos sentidos que é limite e que as coisas possam funcionar de maneira sinestésica. O que acontece dentro desta peça, eu não sei se está perceptível ou não, para além de ser o encadeamento de duas imagens, uma de São Francisco e uma de Lisboa, o desenho da ponte ou das duas pontes é uma progressão do próprio vídeo, é uma *timeline*. O que quer dizer que, se o vídeo tem quatro minutos e vinte e dois segundos, no fundo, é como se nós estivéssemos ali a ver uma linha a percorrer a ponte no sentido esquerda direita. E o que acontece é que as duas fotografias foram encadeadas, há um desenho na *timeline*, do vídeo, que corresponde no fundo ao desenho da ponte. Fui gravar o som da ponte. E há um site na internet de alguém que grava todos os sons de pontes, que eu pedi depois. Foi portanto relativamente fácil encontrar o som da ponte de São Francisco. Depois, pedi a um compositor que faz música concreta, o José Luís Ferreira, para me harmonizar os dois sons e o que eu lhe pedi foi que harmonizasse os dois sons em sol. E então, o que acontece é que quando os dois sons estão no seu máximo de fusão, no pico, os dois sons estão harmonizados de maneira a só se ouvir a nota sol em *overtone*, quer dizer como uma espécie de zumbido. E isso, à partida, dá-te esse lado tridimensional que no fundo é que uma harmonia pode funcionar como uma estereoscopia. Tens o *stereo* que te faz, no fundo, um terceiro som.

AC: Mas aqui na realidade em termos técnicos, o vídeo, a montagem...

AE: Tens o som duma ponte dum lado e da outra no outro. E o som que tu ouves a determinada altura é um som que não está lá. Que tem a haver com a tua percepção da harmonia. E pronto, basicamente a construção do vídeo é muito simples. Interessava-me sobretudo, qual é o mínimo de narrativa, tens uma narrativa explícita, mas também queria transportar isso para um lado quase minimal. Falas disso no teu texto: dentro deste hiato, até que ponto é que elas se conseguem fechar enquanto fotografia, as duas imagens. A partir do momento em que neste encadeado existe uma multiplicidade de imagens, mas tu continuas a pensar que existe um ponto de partida e um ponto de chegada, e esses ponto de partida e de chegada fecham-se enquanto momentos fotográficos.

AC: Mas achas que essa ideia de ponto de partida e de chegada tem a ver com uma ideia de narrativa que está quase historicamente implícita com a ideia de imagem em movimento ou do cinema? E que de alguma forma, ao apresentares duas imagens que são *stills* e que se querem animar forçosamente, estás também a forçar que o tempo exista artificialmente e que ele pudesse ser de alguma forma uma fraude. Há o intuito da montagem, neste caso digital, que permite que o vídeo exista. Na verdade, depois, temos o paradoxo disto não ser um vídeo. Ele é uma gravação, uma

captura duma imagem ou parte dessa captura, mas mesmo que tenha a seguir um trabalho de montagem, parte duma imagem qualquer, que implica movimento.

AE: Não sei se isto te pode responder. Há pouco estava a falar de uma sequência recorrente de algumas peças. E agora estava a pensar nisso e nessa recorrência noutras peças anteriores, e sobretudo nessa construção temporal. (...) E acontece um pouco o mesmo aqui: na impossibilidade de o sol estar nos dois sítios ao mesmo tempo. Obrigatoriamente no *crossfade* há um tempo implicado nessa dita passagem. O que tu fazes, no fundo, é que essa articulação, estou agora a pensar mas, tentar estabelecer um paralelo entre este tempo psicológico e o tempo de passagem entre um ponto solar a outro.

AC: Sim que era aquela curva que estavas a tentar explicar, para além da leitura óbvia, esquerda direita, nessa animação da imagem, tens também essa síntese do sol...

AE: Sim, o que me interessa aqui é que são dois pontos. Quando eu falo em *Light Bridges* no título, o que me interessa aqui são dois pontos solares, e o movimento do sol numa recta que nos é dada através dum ponto de topo. E o que acontece é que, mais uma vez, visto os dois pontos serem bastante afastados, existe quase uma curvatura da luz, e então tenho dois pontos com uma curvatura de luz dada pelo sol. E, no fundo, o que nós estamos aqui a ver é uma impossibilidade. Normalmente, a passagem do tempo não está planificada, e aqui há um diagrama dessa dita passagem do tempo, ortogonal à imagem. Se calhar fui um pouco confuso.

.....

2. *Convergências: o tema, o instrumento a percepção*

Pedro Bandeira: Esta peça em particular, embora concorde que acaba por ser uma citação de outros trabalhos que tens feito, há aqui um tema recorrente de facto, e essencialmente a dois níveis. A leitura que eu faço deste vídeo, distancia-se ligeiramente do que estavas a falar, em relação à questão de ser ou não ser vídeo. Embora esse seja um tema recorrente, há aqui duas leituras possíveis. Uma que se refere aos meios, aos instrumentos, que é recorrente no trabalho do Alexandre, em que, a determinada altura, o trabalhar com uma máquina fotográfica ou com um lápis ou com uma câmara se torna o tema do próprio trabalho. O meio passa a ser de algum modo o que é relevante. Relevante enquanto instrumentalização do que é a nossa relação mediatizada com o mundo, em termos de percepção. E isso é evidente numa quantidade de outros trabalhos, em que o próprio instrumento passa a ser o

tema em si, que é tratado. Por outro lado, eu diria que isso é uma questão mais de forma do que de conteúdo. É uma questão mais de... quase de superfície, como diz Tomas Ruff quando se refere à fotografia. Ele não está interessado no conteúdo da fotografias, o seu conteúdo simbólico e está mais interessado na sua superfície, ou seja, naquilo que as faz ser a cores ou a preto e branco ou ser em médio formato ou em 35mm. Quando estas coisas passam a ser relevantes para o entendimento da própria imagem, porque os meios técnicos condicionam ou estimulam a tal percepção que temos da realidade. Mas, há um conteúdo nesta obra que é relativamente recorrente no trabalho do Alexandre — a meu ver — que podemos discutir, que é o facto de haver convergência entre duas coisas que estão de facto distantes e que são forçadas. Acho que há aqui uma necessidade, todo este vídeo refere-se apenas à plausibilidade que ele quer simular ao aproximar duas realidades que são distintas. Mas esta recorrência refere-se a uma coisa que está na base de muitos trabalhos do Alexandre que é a necessidade de procurar uma espécie de ordem oculta. Há uma espécie de ironia, quase como que uma crença em que se procurarmos uma coisa com bastante convicção, acabamos por construir mesmo que ficcionalmente. Porque acho que este é um dado estruturante do trabalho do Alexandre, que é encontrar uma convergência, como se houvesse uma explicação sempre para tudo o que existe. Não sei se concordas com isto Alexandre. Estávamos há pouco a falar do teu trabalho, o “Cross Sharing”, um vídeo em que o Alexandre descobre uma cena utilizada pelos estúdios de Hollywood de filmes de série B, uma produtora que por questões de *budget* aproveita uma mesma cena de umas ovelhas a cair num precipício, e com essa mesma cena faz um romance e um filme de ficção científica. E portanto, este momento acaba por ser utilizado em dois contextos completamente diferentes. Este mistério e a satisfação que descobrir isto, de algum modo dá, tem a haver com esse desvendar de todo o tema que se refere à ilusão, e ao modo como percebemos o mundo, que passa por aquilo que escreveste no teu texto, e muito bem, e que é a tal “fraude” que está inerente a qualquer objecto/instrumento de representação ou comunicação. Os instrumentos estão sempre nesta corda bamba de representar, sabendo que essa representação é inerente à construção de uma ilusão. Mas, mesmo sabendo que ela é ilusória, nós vamos tentar encontrar uma verdade e qualquer coisa que dê sentido no fim.

Estávamos a preparar esta conversa e falamos do fascínio que temos pelo projecto de arquitectura de um amigo nosso, que perdeu imenso tempo a construir a casa e que o que era fascinante era o processo em si, e não o habitar depois a casa. Aquele tempo que demora a construir. E acho que os teus trabalhos reflectem muito sobre esse tempo da construção em si, e os instrumentos que levam à construção do projecto.

AE: À partida o que me interessa é obter no final uma coisa que se fecha em si. E aquilo que eu posso fazer é uma procura dessa estrutura implícita daquilo que foi inicialmente uma intuição. E depois descobrir que há um sentido interno nessa intuição. E esse sentido oculto de que estavas a falar para mim é isso, é uma intuição, algo que desconheces.

PB: É uma intuição forçada...

AE: É uma intuição, a consciência é uma coisa à posteriori. E o que acontece é que há um (re)encontro com essa ficção. Uma coisa meia em simultâneo. O que estavas a dizer em relação ao vídeo, aos processos de construção e de fabricação, e custa-me falar em vídeo arte, porque para mim o vídeo funciona como uma metáfora da percepção. O que quer dizer que, à partida, quando estas a ver um vídeo, funciona como um sistema perceptivo em si. E isso dentro de todas as suas sinestésias e todas as suas particularidades. Quer dizer que um vídeo não é só um vídeo. E para além disso (isto é só mais uma acha para a fogueira), na impossibilidade, quando estás a ver uma escultura há sempre uma já imagem fotográfica daquilo que estás a ver, com o enquadramento etc. Como também uma noção temporal daquilo que vais ver, já há uma noção predisposta daquilo que vai ser uma síntese desta conversa. Quer dizer que tudo é vídeo. Uma escultura de Pedro cabrita Reis é vídeo. A maneira como eu me activo é uma memória, e essa memória é videográfica.

CM: Acontece-te filmar?

AE: Não, quase que não filmo. Por acaso nesta exposição na ZDB, “A Viagem ao Meio”, houve um vídeo homónimo que acontece como uma contaminação da parte filmica, aliás, é um filme sem câmara, e o que eu faço é uma contaminação da coisa, sobretudo por esse lado ligado à representação pelo vídeo da memória, o filme não tem isso. Mas o que me interessa, é aquele vídeo que tem uma teia, o título é “Teia”, em que tu vais ao encontro com uma imagem, vez o vídeo enquanto objecto encontrado. Aí o que eu faço é uma tática do *ready made*. Faço uma assistência à imagem encontrada, imagem em movimento neste caso.

PB: Estava a pensar num outro trabalho teu, “*TV Burner*”, por causa desta oposição do tempo do vídeo por oposição à fotografia que também tem um tempo próprio. Nesta obra, para complicar um bocadinho mais as coisas, é aquela que tem o negativo do Anselm Adams a queimar o monitor, de modo a que seja o próprio desgaste técnico do monitor que devolverá a realidade da imagem pelo menos como ela é suposta ser vista...

CM: Existe mesmo essa peça, chegou a queimar...?

AE: Não, supostamente aquilo está sempre a funcionar. Ou teria que estar sempre a funcionar. Aliás, o monitor avariou, teria de encontrar um que aguentasse... Mas hipoteticamente, ao limite, isso acontece e vê-se isso nos monitores das caixas de Multibanco, em que fica o boneco.

PB: O fantasma em negativo.

AE: Em positivo neste caso, porque a imagem é em negativo.

PB: O que o Alexandre faz nesta peça é exibir um negativo, e portanto o negativo ao passar para o monitor, vai queimar em positivo o monitor e, portanto, devolve a verdade da imagem passados uns anos. Há aqui um jogo muito interessante: quando o instrumento se estraga é quando ele devolve a verdade da imagem. E este jogo implica um tempo próprio, que é o tempo estendido ou extensível da própria imagem fotográfica, como se houvesse essa consciência videográfica. Esse trabalho funciona também quase como se fosse um vídeo.

AE: “Erros da visão, verdades da percepção.”

PB: É um pouco isso. Acho que grande parte das peças, estive a percorrer o teu site e a rever o teu trabalho ao longo dos anos e, eu acho que todos eles referem-se de certo modo a esta questão da percepção, mas também o modo como nós podemos potenciar esses erros em nosso favor, construindo ficções do mundo que acaba por ser o nosso de certo modo.

(...)

O que me parece interessante é precisamente a forma de pegar num objecto e desdobrá-lo (...).

E voltamos ao que se passa também no “*Cross sharing*”: mesma cena que permite usar de modos diferentes, ou modos diferentes que se permitem unir numa mesma cena. Há portanto uma certa recorrência da relação entre a percepção e o significado, os limites e as potencialidades que estas coisas têm. E sempre este jogo do “tirar o tapete”, o nunca se estar seguro e esta insistência em reflectir sobre como de facto os instrumentos acabam por condicionar a nossa relação com um mundo necessariamente mediatizado, que não há outro ...

.....
3. Convenções: 24 frames, moldura...

AE: Sobre isto, dentro das convenções do vídeo, temos os 24 *frames* por segundo. O que acontece, e é absolutamente incrível, é que o programa está formatado de tal maneira que não consegues ir abaixo dos 24 *frames*. Não se consegue fazer uma redução, não há meio *frame*, isso já em si é uma determinada convenção.

AC: Isso tem a haver com uma estereotipagem do próprio vídeo e também do cinema aplicado ao vídeo, em que supostamente a película está dividida em fotogramas.

AE: É uma reflexão que eu gostava... Sim, mas na película tens o controlo do sistema analógico. E o que acontece é que no vídeo podes entrar em *circuit bending* e subverter completamente o sistema. Mas aqui aparece como um pacote, mesmo o cinema é uma coisa selada, é um coisa perceptiva em que há uma optimização que se autonomiza. Não sei me estou a fazer entender. Não há necessidade de ir abaixo dos 24 *frames*, para quê? Estamos bem, entendes? Como aqui, sinto um pouco isso, existe uma ontologia da fotografia ou da imagem parada? O que faz com que ela se transforme em vídeo, quando é que ela passa a ser vídeo? (...) É o efeito da montagem do soviético Kouletchov, em que é a habituação à imagem que no fundo te cria uma terceira imagem. E isso interessava-me, mas aqui não consigo fazer isso. Porque tenho uma imagem depois tenho uma segunda imagem, e depois tenho uma multiplicidade de imagens entre uma coisa e outra.

(...)

PB: Estava-me a lembrar de outra obra, por causa da questão dos 24 frames, de que estavas a falar, "*The Dark Stand Still*", que é uma câmara de vídeo cuja lente está virada para a mesa, para baixo e, portanto, não consegue captar luz absolutamente nenhuma. E o vídeo, obviamente, o que se vê é um monitor preto, porque não tem luz. E a determinada altura tu defendes, ok, isto não deixa de ser vídeo porque a imagem está a ser captada por uma câmara de vídeo, mas o facto de que aquilo que a câmara esta a captar não ter luz absolutamente nenhuma, faz com que o vídeo seja redundante, porque a imagem é sempre preta. Portanto, no fundo aquele vídeo poderia se remeter a uma fotografia, um *still* que seria único.

AE: Sim mas, como tu voltas a reencadeá-lo, volta a ser um vídeo outra vez.

MM: E tem o tempo. Há um bocado estávamos a falar do tempo da experiência.

AE: Mas a ideia é que a experiência que te é dada, é que ela mostra não só a parte de trás, ela mostra o que está a filmar, quer dizer que aquilo que ela te mostra é negro. Enquanto aqui o que eu te mostro é só um *still* disto. O que me interessava aqui é a objectificação de uma parte da imagem. E o que me interessava aqui, sobretudo, e seguindo o teu raciocínio, é que ela mostra algo não temporal. Mas tu consegues reanimar tudo o resto menos aquele interior. Aquele espaço, como não tem tempo... estás a perceber, o resto volta a entrar nos ciclos normais de leitura, com os 24 frames por segundo, mas o interior continua a ser uma imagem de não-movimento.

PB: Isso é um desvendar do processo. Interessa-te a moldura.

AE: Sim, interessa-me objectificar, no fundo é a moldura. Interessa-me unicamente uma moldura temporal.

PB: A moldura é que faz o contraste entre o tempo específico do filme...

AE: Apesar de na moldura não estar nada.

PB: Estava-me a lembrar do *Atlas* do Gerhard Richter, em que, quando ele fotografa uma imagem, faz questão de a fotografar com a própria moldura, com tudo aquilo que existe à volta, para se perceber que estamos a falar de uma imagem. Há aqui esta consciência do que é que é o observador e o que é que é o tempo do observador. A ideia é muito bonita: criar um espaço entre a imagem e o observador — quem lê a imagem. E ao mostrares que estás a ver uma fotografia dum outra fotografia, tu crias realmente um espaço intersticial.

AE: Que é entre a representação e ... interessa-me muito essa ambiguidade. E neste espaço aqui, interessou-me sobretudo trabalhar isso. Assim como aqui também há um espaço entre as duas imagens. Se tu fizesses um diagrama, e se tu pusesses os dois postais, é um postal atrás do outro.

PB: Há um certo sentido irónico também, nessa necessidade que tu tens de expor estes mecanismos, ou não?

AE: Para mim é implícito. Mas o facto de estar a expor o mecanismo da imagem não a invalida enquanto experiência.

(...)

AC: Eu queria voltar aqui ao “Merda” e um pouco ao som, à persistência que existe no teu trabalho no limite das coisas, e do dismantelamento técnico do lado perceptivo, mas também do lado auditivo e nessa compreensão, na tentativa de explorar os limites dos suportes e das sensações e dos sentidos, e que no som que usas para o “Merda” é exemplificativo. Se calhar podias...

(...)

AE: O que acontece na peça é que foi feito um *flipbook*, centrei sempre a palavra no meio da página e quando fazes o *flip* a imagem do “Merda” fica suspensa. E o que me interessava sobretudo eram duas coisas: em *bruitage*, no cinema, quando se quer fazer o som de alguém que vai à casa de banho, usa-se por vezes livros, isso era uma parte; a segunda parte, é que existe uma coisa mítica de som que se chama *The Brown Town* que é uma frequência que estimula os intestinos. (...)

[Q]uando instalei na Culturgest, refilmei o processo cinematográfico ou proto-cinematográfico de folhear o livro como deve ser, e transformei o som e inserimos-lhe a tal frequência. O que quer dizer que de um acto inócuo como folhear um livro, de repente, tornava-se uma coisa verdadeiramente física e incomodativa. E então aquilo era brutal, não é que “te borrasses todo”, mas sentias-te mal e aquilo era uma coisa desconfortável.

Em termos de imagem, isto está feito para nabos, pessoas que não sabem mexer em imagem, mesmo assim conseguem fazer algumas coisas. Até determinada altura, consegui trabalhar de forma amadora com a imagem, e ultimamente começo a perder essa frescura. O som para mim abre-me esse campo. Com o som estou ainda no princípio de uma aprendizagem e preciso de muita ajuda, e colaborei com varias pessoas, com o Fernando Fadigas, com o Paul Liol ... , pessoas que me ajudaram a trabalhar o som. Quer dizer que o som para mim ainda é uma coisa muito concreta, e isso interessa-me nalgumas peças agora, e sobretudo, nalgumas outras peças. Temos estado a falar aqui sobre o vídeo como uma coisa sinestésica, mas como meio em si fechado, ele também é som. Se o vídeo é uma metáfora da percepção, e a percepção é tudo, então aí começo a trabalhar som enquanto vídeo. Portanto à partida isso traz-te sempre uma imagem. E tenho peças em que trabalho sobre essa articulação dessas duas coisas, dessas duas unidades. Fazer com elas se tornem esquizofrénicas e com que tu as unas.

AC: O vídeo para ti tem sempre essa componente áudio e visual?

AE: É agregadora.

.....
5. Os instrumentos de percepção
condicionam a nossa maneira de ver a realidade

PB: A arquitectura moderna também se presta a esse tipo de visão. Há um certo dinamismo que leva de facto a essa ideia do plano contínuo e do movimento, a que o Corbusier chamava a *Promenade*, a ideia do passeio. A Villa Savoye está construída com uma quantidade de rampas, de acontecimentos que vão circulando e mostrando a casa. Há uma narrativa que se constrói, um princípio, meio e fim. É uma arquitectura que é pensada, associada a uma ideia de movimento. E, não por acaso, há uma associação muito clara entre o estilo modernista e a própria invenção do cinema, há um paralelismo de dinâmica e movimento que está inerente às duas áreas.

Estávamos a falar esta tarde da percepção, da relação espaço/tempo no vídeo em que o Alexandre estava a falar de um exercício — não sei se queres falar disso — que eu acho que é muito bonito e que tem uma relação com a arquitectura muito interessante.

AE: É um exercício que vou propor este ano aos meus alunos, por isso ainda está em afinação, que é fazer um plano sequencia daquelas coisas comuns, de uma pessoa que desce as escadas, atravessa um pátio, há um percurso como a *promenade*. Alguém estava a dizer que a arquitectura em si é um exercício cinematográfico e que o grande plano de transição é a porta. Aliás é um dos exercícios de montagem que é mais do que recorrente, que é quando é que tu dás o corte na porta, e interessava-me fazer uma coisa ambivalente. Primeiro, um exercício de apropriação, vai-se buscar a vários filmes este tipo de percurso, e fazer com que o percurso se faça em *loop*. No fundo, o personagem começa, atravessa uma praça, sobe umas escadas, sobe num elevador, atravessa uma ponte, desce, atravessa outra praça, entra em casa. E interessava-me refazer este espaço a nível de *maquette*.

PB: É uma inversão. Normalmente o que se faz é um vídeo no espaço. E o que tu estás a fazer é um espaço a partir dum vídeo. Ou seja, a técnica de montagem do vídeo, primeiro, pensar esse espaço com o vídeo, e essa técnica de montagem do vídeo vir a condicionar novamente a realidade. Tu sugerias até os alunos apresentarem uma *maquette*. Os alunos no final não apresentam um vídeo mas a *maquette*.

AE: E no fundo a *maquette* vai-te condicionar também depois os cortes, de forma a que haja uma harmonia que seja ambivalente. É eu acreditar que uma forma bem

conseguida terá reflexos na boa montagem do filme. O que quer dizer que um bom filme, já não sei quem é que estava a falar disso, acho que é o filho do Bruno Dance, que é cego mas é cinéfilo, ele diz que um bom filme tem sempre uma boa banda sonora, e o ser cego confere-lhe alguma autoridade. Aqui existe um paralelismo, ganha a melhor forma.

PB: Isso remete para um tema que é relativamente próximo e que tem a ver com a tese de doutoramento que eu desenvolvi “A Arquitectura como imagem” que é a determinada altura, os instrumentos de representação condicionarem de tal modo a nossa maneira de ver a realidade que ela passa precisamente a estar condicionada a estes instrumentos. Posso dar vários exemplos, como quando os computadores surgiram, permitiram pensar a arquitectura com formas bastante complexas, não que não existissem antes, mas facilitaram e democratizaram uma arquitectura com formas bastantes complexas. E portanto, isso permitiu-nos passar para uma realidade que passa a ser estimulada a partir precisamente dos instrumentos de percepção. E no fundo é este jogo que acaba por estar também presente neste exercício, que esta consciência da importância dos instrumentos ao ponto de condicionarem a nossa realidade. Agora, isto também me leva a uma questão engraçada que não tinha pensado antes: esse tempo, quando nós pensamos num formato clássico de um filme os 120 minutos, que tem a narrativa otimizada, nós aguentamos bem o tempo de 120 minutos, e realmente essas narrativas ocorrem dentro desse tempo e são manipuladas para caber dentro desse espaço, e isso resolve bem a realidade, será que vamos conseguir resolver essa...

.....
6. Obras no “Tempo Real”

AE: O Tony Conrad que é da cena experimental dá a resposta a isso numa forma incrível, não dentro do filme, mas dentro da pintura. Ele tem o que chamou “The Yellow Movies” que são pinturas, são ecrãs pintados — o fade dos anos para o amarelo. Tens um filme que é a tua vida que te acompanha e vais percebendo a lenta mudança.

AC: Que é um pouco a experiência do vídeo “Viagem ao Meio”, na medida em que coincide o tempo da experiência e o do próprio meio.

AE: Mas no sentido contrário porque “Viagem ao Meio” tem uma série de vectores, o som vai num sentido, o vídeo vai noutro, no fundo vai e vem.

(...)

Transcrição de Téléthèque #9 – Encontros Videográficos

25 de Novembro 2010

Rita Figueiredo

conversa com Miguel Valverde

texto e moderação Catarina Marto

“Silêncio de dois sons”

(2010), vídeo HDV, som, cor, 15’

Nesta conversa: RF (Rita Figueiredo), MV (Miguel Valverde), CM (Catarina Marto), CC (Catarina Cabral), RP (Raquel Pedro), MM (Maria Mire), AC (Aida Castro) e outros não (ainda) identificados.

[...]

MV: Há um conjunto de cineastas em Portugal que, acho, deveriam fazer mais filmes e cujo trabalho ao mesmo tempo deveria ser mais mostrado. E iniciativas destas [Téléthèque] acho que têm de acontecer sobretudo porque também é uma reflexão sobre o trabalho desse autores e para eles também ouvirem um bocadinho o *feedback* que as outras pessoas lhes podem dar, que é essencial para ter esta motivação para continuar, para...

CM: ... perceber qual a recepção que tem o teu trabalho, muitas vezes crias e depois ...

MV: ... exactamente... e não sabes. E este desafio de lhe dizerem “devias de criar qualquer coisa” fez com que a Rita fizesse mais um filme.

CM: Neste caso correspondeu ao facto de a Rita ter começado um filme e nunca o ter acabado. (risos)

RF: Também já tinha começado este. Mas a questão é que se não me tivesses feito esta proposta...

CM: Foi obrigar-te a pôr o ponto final... aliás ainda não está acabado. (risos)

RF: Não. Mas está apresentável e se não fosse isso não estaria.

CM: Pois, é a coisa da *dead-line*.

MV: Isto de facto é importante. E gostaria de salientar, estou a apresentar a Rita e acredito no trabalho dela e as pessoas devem ver e devem divulgar este trabalho. Por

outro lado a Rita tem um cruzamento, nos poucos trabalhos que ela ainda fez, e, é um cruzamento que não sendo das artes plásticas, e é por isso que é interessante estar aqui, e ela própria sente-se da área do cinema, na área da narrativa por oposição a outras coisas, é um trabalho que se inscreve nos dois campos. [...]

MV: Eu acredito muito em equipas de trabalho hoje em dia, tal como acredito muito num processo muito pessoal, obviamente, produzem necessariamente trabalhos muito diferentes mas igualmente bons. A Rita tem um trabalho muito pessoal. Cada um dos filmes, são filmes com equipas muito pequenas, é ela basicamente que faz quase tudo, pelo menos assim se sente e se avaliarmos pelos genéricos. Mas depois a Rita a trabalhar em equipa é muito boa também, este seu lado de estar a reflectir em cada coisa também se reflecte no seu trabalho de conjunto. É muito interessante poder fazer as duas coisas.

CM: E isso só é possível com as novas tecnologias, não é. Trabalhar sozinha e chegar a este resultado...

RF: E com bons amigos que emprestam câmaras. (risos)

CM: Isto é uma pergunta agora, Miguel, enquanto organizador de festivais, se te têm aparecido coisas das artes plásticas, ou não, porque há cada vez mais esta permeabilidade, artistas ...

CC: as novas tecnologias permitem uma maior transversalidade...

RF: ... no sentido alargado, permite experiências no trabalho.

MV: Precisamente, ontem estávamos em conversa relativamente a isso, e eu sempre imaginei, quando olho para o trabalho da Rita, que a Rita podia fazer instalações. Um trabalho muito mais parecido com aquilo que é a vídeo arte — não sei se esta expressão é muito utilizada — cheio de aspas, não sei...

MM: não é consensual. O ciclo da Téléthèque, a quantidade de autores que passaram por aqui, essa pergunta não se conseguiu fechar.

MV: E em ultima análise não é importante.

MM: Mas é pertinente.

MV: Mas eu vejo muito a Rita neste cruzamento, não pode ser à toa que a Rita estudou numa área e subitamente decide fazer outra coisa. O resultado do trabalho dela é o cruzamento destes pensamentos. Isso é importante, porque faz sentido aqui e não só.

Depois, no festival, de facto, eu gosto muito de trabalhos mais abstractos, a animação também trabalha muito, por exemplo, a área da pintura. Mas de facto, há alguma desconfiança, e eu não vou dizer que seja apenas de uma parte, porque é das duas partes. Há uma desconfiança da parte da área do cinema relativamente aos artistas plásticos que fazem vídeo, mas também existe do outro lado, dos artistas plásticos que fazem vídeo relativamente ao cinema, quase como se os dois não pudessem estar no mesmo sítio. E eu não acredito sinceramente nisso, ou seja, eu gosto de ver numa sala de cinema um filme que foi feito para o contexto de uma exposição. Acho que naquele espaço em que é suposto estar escuro e às vezes não está, e é suposto as pessoas ao lado não falarem, mas também falam às vezes, mas é um espaço de reflexão, portanto, estarmos com outras pessoas numa sala escura, seja no contexto de festival, seja num outro contexto diferente, acho que é importante. Tal como ver filmes que estamos habituados a ver numa sala de cinema, num contexto específico. Também acho que poderia fazer sentido. Por isso, acho que cada vez mais se caminha para isso, há muitos festivais que são...

MM: Queria introduzir uma questão em relação a isso, porque são dois dispositivos distintos, pressupõem experiências diferenciadas: a experiência do cinema da sala obscura, em que há uma espécie de esquecimento ou de adormecimento do corpo, em função da imagem, e uma em que é um corpo activo, decisório, que compõe. Digamos que esta característica que dá mobilidade ao espectador faz com que ele acompanha em tempo real a própria obra. Em alguns casos.

Agora, questionar a Rita, porque essas conversas aconteceram antes de chegarem aqui, sobre estes dois campos. A discussão dos convidados foi conjunta, e quando pensámos na Rita, no seu trabalho, foi exactamente esta possibilidade porque ela trás esta ambiguidade dos territórios. Independentemente de ela poder ser vista enquanto cineasta, há qualquer coisa na qualidade da imagem, nos pressupostos, sente-se que pulsa alguma coisa relativa às artes plásticas. A relação não é biográfica, é pela constatação a partir dos teus trabalhos. E quando questionava a Rita há pouco, ela dizia, muito bem, eu posso ter o meu trabalho no museu ou na galeria, mas o espaço tem que estar à escuras e as pessoas sentadas.

RF: Sim, à vezes podiam arranjar uma cadeirinhas... (risos). Acho que sim, que se pode mostrar em galeria, cada vez mais o universo do cinema está a chegar às artes plásticas...

MM: O Steve McQueen não sabe muito bem onde é que está.

RF: Há trabalhos que sim, que têm a ver com o espaço, com o percurso, que têm a ver com uma série de outros pressupostos que não o olhar para o ecrã.

MM: Que não está no teu trabalho, não faz parte da tua reflexão...

RF: Não, podia ser interessante, mas nunca me puxou para aí. Mas sim, é sempre interessante pensar coisas novas e ver se funciona. Mas aí é um espaço tridimensional e não num ecrã... de repente estás a pensar de outra forma.

AC: No fundo era pensar o dispositivo de percepção do teu trabalho, pode ser pensado para além da sua apresentação na sala de cinema... eventualmente..

RF: Não sei, nunca tinha pensado sobre isso.

MM: Esta sala tem uma carga e trás isso. Por exemplo, enquanto houve autores que se restringiram a este monitor e foi uma premissa que nós tivemos de lhes colocar, nós sempre dissemos, isto não é uma exposição, ou um centro de exposições, é um local de visionamento, e eles tiveram de, de certa forma, alguns fragmentar, alguns condicionar, alguns refazer, alguns recusaram-se a apresentar um trabalho já feito e fizeram um novo, houve sempre este confronto [do dispositivo da Téléthèque] com o trabalho de cada um. Mas tu não tinhas isso à partida, um monitor servia-te...

RF: Sim... (risos)

MV: Mas há um filme da Rita, é um *work in progress* que vai certamente acabar um dia, que tem uma igreja e que começou num workshop de filmes de 1 minuto, que se chama *Igreja Matriz* — não é o *Mechanical Man* — e é um filme muito curioso no sentido em que, se eu fosse um cineasta puro e duro, filmaria as varias paredes daquela igreja, o ambiente vazio em planos fixos, aliás como ela faz quando o filme começa. Mas a seguir, a Rita decide pegar naquelas imagens todas e há imagens belíssimas, que fazem quase umas cruces no tecto e aquilo transforma-se e forma quase uma... aquilo modifica tudo e estamos a assistir a uma coisa absolutamente... quase, eu diria, uma brincadeira de criança. Enquanto sensibilidade, para analisar os objectos mais simples e a forma como eles são mostrados, claramente como o faria um artista plástico. E nesse sentido, ela une, parece-me nesse filme especificamente, até mais do que noutros objectos, uma aproximação às duas especialidades. Mas

fundidas e isso é muito curioso neste universo, por isso é que se sente que a Rita anda dum lado para o outro, e que estas fronteiras cada vez se esbatem mais. O Gabriel Abrantes, por exemplo, que é um artista que ultimamente dá muito que falar, ele também faz um filme como os *Olímpia 1 e 2* que partem duma reflexão sobre um quadro do Manet, em que os personagens estão como os personagens do próprio quadro. É uma obra que foi pensada para um contexto específico, aliás, é uma obra que vimos numa galeria, na 111 e subitamente, quando me foi apresentada, senti que fazia sentido estar no festival. Nesse sentido, eu tive que insistir para que ele fosse candidato a entrar no festival [Indie Lisboa]. O filme seguinte também é um cruzamento. Este ano o *The History of Mutual Respect* também passou no Indie, finalmente é uma coisa diferente: para mim era um filme. O anterior não era, mas fazia sentido estar no festival.

Ainda vos vou dar mais um exemplo, a Rita que é minha colega no comité da selecção do Indie, ela sabe, nós recebemos muitos filmes, e a urgência de ver muitos DVDs ao mesmo tempo num período intensivo de visionamento, muitas vezes, faz com que não haja aquele tempo que nós gostaríamos de ter para um filme. E uma narrativa é mais fácil de ver do que quando nos aparece um objecto muito estranho. Mas, aqui há uns anos atrás, que foi em 2007 ou 2008 — acho que tu não pertencias ainda — houve um filme que eu vi em casa e em que passaram 10 minutos e eu não tinha visto qualquer modificação no ecrã. Pensei que era um plano fixo parado e achei que poderia ser aquilo só e era uma proposta. Mas eu comecei a perceber que, lá atrás muito ao fundo, haviam pequeninas coisas que estavam a mudar. E subitamente, há um pequeno espaço atrás — e eu voltei o filme todo para trás— que está sempre em movimento. E pensei claramente que era um filme que funcionaria num local de exposição muito bem, porque uma pessoa tem aquele tempo para estar ali e ela é que dava o tempo ao filme, que é muito importante. Mas também pensei num filme destes numa sala de cinema, em que as pessoas não podem sair mas onde têm um ecrã grande, porque numa televisão uma coisa tão pequenina não se conseguia ver tão bem. E nesse sentido, foi uma experiência muito enriquecedora para quem esteve naquela sessão. Vieram-me dizer a seguir que sentiam que, habitualmente, aquele tipo de filme não existia em salas de cinema. E na realidade, sentiram que ali podia ser um momento ideal para o poder mostrar. Acho que é um bocadinho isto que faz sentido cruzarmos, em termos de experiência. Até porque, se calhar, as artes plásticas ganham mais espectadores. Não sei, e se calhar o cinema poder pensar de uma outra maneira, noutros contextos. Acho que se calhar ganham todos com estes cruzamentos.

[...]

