

O MEIO ENQUANTO DISPOSITIVO HEURÍSTICO E INTERMEDIAL – UMA ABORDAGEM ÀS EXPOSIÇÕES *MEIO CONCRETO* DE ALEXANDRE ESTRELA, E *LUA CÃO* DE ALEXANDRE ESTRELA E JOÃO MARIA GUSMÃO E PEDRO PAIVA

THE MEDIUM AS AN HEURISTIC AND INTERMEDIAL DEVICE – AN APPROACH TO THE EXHIBITIONS *MEIO CONCRETO* BY ALEXANDRE ESTRELA, AND *LUA CÃO* BY ALEXANDRE ESTRELA AND JOÃO MARIA GUSMÃO AND PEDRO PAIVA

Sara Marlene Serra de Almeida Castelo Branco¹, Hugo Miguel de Almeida Pinho²

¹ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

saracath1@hotmail.com – ORCID | 0000-0001-9930-7472;

² Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

emaildohugo@hotmail.com – ORCID | 0000-0002-5024-1078

RESUMO

Tendo como signo a hibridização e a onipresença contemporânea de imagens técnicas, este texto tem como alicerce as exposições *Meio Concreto* (2013) de Alexandre Estrela, e *Lua Cão* (2017) de Alexandre Estrela e da dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, que problematizam uma perspectiva dupla do *meio* enquanto dispositivo heurístico e mecanismo intermedial. A partir de uma análise a estas duas exposições propõe-se neste artigo abordar as forças internas, potenciais e heurísticas dos aparelhos videográficos; a profanação dos automatismos tecnológicos e a estética dos erros técnicos; bem como as relações intermediais existentes na confluência entre o vídeo e a película, e as afinidades e dissemelhanças que esta união gera na concepção de uma porosidade e intersticialidade medial.

PALAVRAS-CHAVE

Meio | Vídeo | Intermedialidade | Virtual | Arte contemporânea

ABSTRACT

Giving the contemporary hybridization and omnipresence of technical images, this text is based on the exhibitions *Meio Concreto* (2013) by Alexandre Estrela, and *Lua Cão* (2017) by Alexandre Estrela and the duo João Maria Gusmão and Pedro Paiva, proposing to examine subjects as the internal, potential and heuristic forces of videographic devices; the profanation of technological automatism and the aesthetics of technical errors; the intermediary relations that exist at the confluence of video and film; and the affinities and dissimilarities that this confrontation generates in the conception of a medial porosity and interstitially.

KEYWORDS

Medium | Video | Intermediality | Virtual | Contemporary art

INTRODUÇÃO

A palavra *meio* tanto define uma ideia espacial de *centro*; como o modo ou veículo que faz algo se manifestar. Este último sentido é expressivo quanto ao seu uso no contexto artístico, ao significar uma matéria intermediária e instrumental que é determinante para que imagens possam aparecer e de que forma o farão. O *meio* abrange, portanto, uma *mediação* – algo que decorre ou se situa processualmente *entre* dois pontos. E este processo da mediação confere significado ao conteúdo que medeia, uma vez que todas as imagens se encontram subordinadas às condições técnicas e às características mediais com as quais as percebemos: “o meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere possibilidade das imagens serem percebidas (...) é a encenação através de um meio de representação que funda o acto da percepção” (Belting, 2014: 32). O meio detém, por conseguinte, uma qualidade heurística – uma palavra que descende do grego antigo *heurisko*, que designa a ideia de “encontrar”, “descobrir”, “inventar” ou “obter”. Inserindo-se num movimento de descoberta, e, por consequência, de manifestação de algo, o meio está assim intrinsecamente relacionado com a acção do descobrimento.

Este propósito heurístico do meio – enquanto mecanismo que permite a descoberta de algo – tem afinidade com as noções de *presença* e de *ausência*: algo que, existindo, se presentifica; ou, que, estando ausente, existe igualmente, embora numa forma oculta. A *presença* e a *ausência* exprimem, portanto, uma realidade que, mais imanente do que transcendente, subsiste no interior de uma certa estrutura ou estado: “o facto ou condição de estar presente”, “o estado de estar ausente ou fora” ou “estar ou ocupar um lugar determinado”. Expressando a correspondência geral de uma coisa com o seu lugar, estes dois estados ou condições possuem igualmente uma relação íntima com um *enigma da imagem* (Belting, 2014). Neste sentido, o meio é um mecanismo subjectivo de desvendamento, que se relaciona ontologicamente com a própria ideia de *imagem*, que é formada tanto por algo que se manifesta, como por uma dimensão encoberta e inapreensível: “ela [presença] está presente no seu meio (de outro modo não poderíamos vê-la) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é uma imagem. Lemos o “aqui e agora” da imagem num meio, em que ela se apresenta aos nossos olhos” (Belting, 2014: 43).

A questão do *meio* é igualmente central na problemática da intermedialidade, uma prática onde a percepção da obra é com regularidade acompanhada por uma reflexão sobre os meios utilizados (Belting, 2014: 64). A intermedialidade pode ser definida como um conjunto dinâmico e evolutivo de relações entre os media, onde novas dimensões de percepção e experiência são indagadas a partir de um espaço intermediário que, mais do que à associação, remete à pluralidade. Deste modo, a intermedialidade pode ser entendida como “an operative aspect of different media, which is more closely connected to the idea of diversity, discrepancy and hypermediacy (in the sense of Bolter and Grusin) than to the idea of unity, harmony and transparency” (Kattenbelt, 2008: 25-26). Por conseguinte, a configuração intermedial é correntemente reflectida enquanto *estado* – um modo volúvel, processual e indeterminado, que está ancorado em “notions of collision and remediation, blending and blurring, overlapping and crossing that ultimately become a being of work, the work, the work as a whole” (Savage, 2008: 166). Não se trata somente de reflectir sobre a condição intermedial enquanto simultaneidade e densidade, mas pensar sobre o que se origina no contacto entre diferentes media.

A partir desta perspectiva do *meio* enquanto dispositivo heurístico e mecanismo intermedial – elemento de descoberta e de mediação –, este texto tem como alicerce as exposições *Meio Concreto* (2013) de Alexandre Estrela (Lisboa, 1971), e, *Lua Cão* (2017) de Alexandre Estrela e da dupla João Maria Gusmão (Lisboa, 1979) e Pedro Paiva (Lisboa, 1977), onde podem ser encontradas diferentes perspectivas sobre o vídeo e as suas condições (inter)mediais. A primeira exposição propõe abordar as forças internas e potenciais, e a dimensão simultaneamente concreta e virtual da imagem em movimento e dos dispositivos que a dão a ver, sendo completada por uma abordagem a outras obras do artista que trabalham sobre uma profanação dos automatismos tecnológicos e do erro técnico; já, a segunda exposição versa as relações intermediais existentes na confluência entre o vídeo e a película, e as afinidades e dissimilaridades que este encontro entre meios gera na criação de uma porosidade medial – uma simultaneidade que não é compacta, mas intersticial. Propõe-se, portanto, abordar uma ideia de *medialidade* associada ao vídeo que também convoca uma forma de pensamento sobre a nossa relação com a produção e a circulação imagética contemporânea.

MEIO CONCRETO: O DISPOSITIVO ENQUANTO ACTO HEURÍSTICO E PROFANO DIFERENÇAS DE POTENCIAL: ENTRE A LATÊNCIA E A VIRTUALIDADE

A exposição *Meio Concreto* de Alexandre Estrela (curadoria de Ricardo Nicolau, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2013) – a mais extensa mostra de trabalhos do artista até então, onde apresentou uma selecção de vídeos realizados entre 2007 e 2012 – era formada por uma presença adiada da imagem, que existia num *vir a ser* moldado pela imaterialidade imagética e a materialidade escultórica dos dispositivos que a visibilizavam. Ao interrogar as potencialidades da imagem em movimento, e as características específicas dos seus dispositivos, a exposição encontrava na sua denominação dúplice o sentido mais intrínseco e ambíguo que a formava: o *meio* traduzia-se aqui simultaneamente enquanto “metade de um todo” (uma unidade dividida em duas partes) e “media” (um mecanismo para mostrar uma imagem), mas também como um lugar medial em que “a memória do sujeito completa e activa em simultâneo os dispositivos adormecidos” (Estrela; Nicolau, 2013: 224).

A exposição *Meio Concreto* desdobrava-se em dois percursos distintos nos quais eram activadas diferentes

peças consoante o dia fosse par ou ímpar (Figs. 01, 02). Desta forma, a cada visita viam-se obras projectadas e outras “em potência”. Tratava-se, portanto, de uma experiência de *ausência presente* ou de *presença ausente*, onde a exposição circunscrevia um pensamento heurístico, uma vez que parte da reflexão envolvida na sua experiência se relacionava justamente com um processo de *descoberta* ligado ao aparecimento e ao desaparecimento da imagem. Ou seja, nos dois momentos, estas obras assumiam diferenças de potencial: “quando activados, os dispositivos projectam as imagens que seguem o seu curso natural líquido. Mas quando voluntariamente desactivadas, as peças entram num estado latente adormecido, um bloqueio expositivo que abre espaço para uma nova leitura e interpretação” (Estrela; Nicolau, 2013: 224). Deste modo, a ideia heurística de *descoberta* era fundamental para a apreensão das obras em exposição. Se projectar implica uma transferência para *fora*, aqui também se tratava de convocar esta dimensão projectiva, bem como uma gestão de forças em latência que existem *dentro* destes objectos técnicos, problematizando assim os próprios limites de re(a)presentação dos dispositivos.



Fig. 01. Alexandre Estrela, vistas da exposição *Meio Concreto* (2020), Museu de Serralves, Porto. Créditos fotográficos: André Cepeda. Cortesia do artista.

A questão do virtual enquanto potencialidade tem uma matriz aristotélica, tendo sido tratada na obra *Metafísica* (em grego, *além das coisas físicas*), onde Aristóteles (IV a.C.) afirma que as entidades que constituem o mundo podem ser entendidas simultaneamente como realidade e potencialidade, uma vez que possuem uma existência real no mundo, mas todo o existir é a actualização de uma potencialidade. Tendo sido parcamente reformulado até ao século XIX, o conceito de virtual moveu-se da filosofia grega antiga até ao pensamento escolástico e teológico da Idade Média, até ser interpelado pela filosofia e ciência modernas, e, finalmente, radicar numa reflexão ligada à tecnologia da simulação digital. No final do século XIX, o filósofo Henri Bergson (1859-1941) repensou e questionou a problemática clássica do virtual tendo em conta o seu carácter paradoxal: ou seja, o seu princípio negativo da *contradição* ligado a algo que não pode simultaneamente *ser e não-ser*, pois “quando se reduz o virtual a um simples possível, tal como Aristóteles, dialeticamente, o desejou, as relações virtuais/atuais passam a ter uma forma negativa, de uma polaridade entre espaços vazios” (Fonseca, 2006). Bergson transformou, portanto, a definição conceptual do virtual passando “do “germe aristotélico”, da virtude potencial dialógica, à multiplicidade processual, paradoxal e criativa do Tempo” (Fonseca, 2006). Se até então o pensamento ocidental estava alicerçado no domínio da não-contradição, passa agora a operar sobre o princípio do paradoxo.

Já Gilles Deleuze afirma em *Diferença e Repetição* (1968) que o virtual não é uma possibilidade, uma vez que carece de realização, encerrando em si antes uma realidade plena que necessita ser actualizada: “O virtual não se opõe ao real, somente ao actual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. (...) O virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objecto real - como se o objecto tivesse uma das suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objectiva” (Deleuze, 2000: 342). Esta problemática do virtual em Deleuze seria retomada por Pierre Lévy (2011), para quem o virtual não é uma não-realidade, mas uma não-presencialidade que detém existência e origina efeitos próprios, tratando-se,

portanto, daquilo “que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma atualização” (Lévy, 2008: 47). Assim, Lévy defende que a virtualidade e a realidade representam simplesmente duas maneiras diferentes de ser. No contexto da circulação massiva de imagens desde a segunda metade do século XX, Jean Baudrillard (2011) fala identicamente de um colapso ontológico entre o real e o virtual, dado que o excesso de informação visual “caracteriza-se não somente por eliminar a realidade, mas também a imaginação do real” (Baudrillard, 2011: 57). A expressão de *excesso* e *ir além de* do prefixo “hiper-” dá sentido à definição desta omnipresença do virtual face à presença cada vez menos presente do real, originando-se assim uma “hiper-realidade” (Baudrillard, 2011), onde já não é possível produzir uma *imagem-enigma*. Para Baudrillard, a imagem hegemónica na sociedade da simulação é o simulacro: imagens sem enigma ou mistério, que nada escondem, e que tudo dão a ver.

Atendendo a esta conjuntura sobre o real, o actual e o virtual, a exposição *Meio Concreto* explorava as duas faces dos aparelhos de projecção (o que se projecta para fora e o que se encontra no seu interior), inscrevendo assim uma reflexão sobre o percurso da imagem e as virtualidades que se envolvem neste processo. É por esta razão que foi pedido ao curador Ricardo Nicolau, que, durante a preparação da exposição, substituiu-se a expressão “obras apagadas” por “peças em suspensão, em espera”, uma vez que “não há para ele [o artista] nenhuma distinção entre as imagens projetadas (vídeos, filmes e diapositivos) e os dispositivos que permitem a sua apresentação (projetores, ecrãs)” (Estrela; Nicolau, 2013: 184). O modo como esta exposição trabalhava a virtualidade tem assim reflexo nas teorias de Deleuze e Lévy, uma vez que esta veiculava uma relação intrínseca entre o virtual e o actual, jogando com a questão da não-presencialidade enquanto antinomia da não-realidade, ao trabalhar sobre dispositivos que existiam entre a potência e a actualidade. Neste sentido, esta exposição envolvia-se numa interpelação a esta dimensão liminar entre o que está no interior e o que se projecta para fora.

A PROFANAÇÃO E A DESCONSTRUÇÃO DOS AUTOMATISMOS

A abordagem a esta dimensão liminar pode ser relacionada com a questão do *automatismo*, uma palavra que define o carácter de uma determinada actividade, moção ou reacção que funciona por si mesma. Segundo Edmond Couchot (2007), o movimento em direcção a um *tornar automático* das técnicas figurativas surgiu primitivamente na história das imagens: “the handprints on the walls of Magdalenian caves already bear witness to this tendency, regardless of their symbolic significance” (Couchot, 2007: 181). Contudo, esta tendência à automatização não foi constante ou sistemática. O período renascentista do início do século XV marcaria o primeiro trajecto mais consistente em direcção a ela através de procedimentos ópticos como a *perspectiva linear* (Couchot, 2007: 181). Todavia, a automatização das imagens apenas se estabeleceu definitivamente a partir do século XIX, primeiro com o advento da possibilidade de fixação e reprodução da fotografia, e, posteriormente, com a ilusão de movimento do cinema e a transmissão automática e em tempo real da televisão.

Por outro lado, de acordo com Stanley Cavell (1971), o automatismo fotográfico na base do meio fílmico cinge uma “succession of automatic world projections” (Cavell, 1971: 73). Além da produção mecânica de uma imagem da realidade, os automatismos fílmicos são reproduções mágicas de um *mundo invisível* (“unseen world”) (Cavell, 1971: 40) onde podem co-existir dois meios: “the first is the *photographic medium* where the celluloid emulsion captures views of *the world*, but the second is the world that gives itself to be viewed, as Cavell says “not reality as such, but projections of reality” (Cavell, 1971: 166). Nas últimas décadas, o digital veio porém envolver um modo de automatização diferente, uma vez que as imagens são agora o resultado de um cálculo automático feito por um computador, onde não há mais relação ou contacto directo com a realidade: “the image-making processes are no longer physical (material or energy-related), but “virtual”” (Couchot, 2007: 183).

Em 1766, o poeta, dramaturgo e crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) escreveu o ensaio *Laocoön*, onde criticava a expressão “ut pictura poesis” (“como a pintura, é a poesia”) do poeta romano Ho-

rácio, alegando que se tratam de duas formas artísticas inerentemente diferentes: a poesia dissemina-se no tempo, e a pintura no espaço. Estas diferenças determinam a essência que define estas duas artes, que devem ser consideradas pelas qualidades específicas dos seus meios. Este preceito de Lessing foi retomado pelo crítico de arte Clement Greenberg (1909-1994) que, no texto *Towards a Newer Laocoön* (1940), avança com a ideia de que a *especificidade do meio* (“medium specificity”) é uma das particularidades que distingue a Arte Moderna das formas de arte anteriores, uma vez que um dos propósitos artísticos passou a estar ancorado nas qualidades específicas do meio, emancipando-se assim de um papel clássico subjugado à pura representação.

Rosalind Krauss (1973) afirma, contudo, que o advento do cinema estrutural nos anos 1960, e a sua resolução em indagar a natureza do meio cinematográfico, representou o advento de uma heterogeneidade sem *essência* ou *núcleo unificador* (Krauss, 2000: 31): “Krauss argues that Structural Film uses the whole technical apparatus and the contents of the film as a set of conventions which the artists used to define their own new medium, where the viewers are integrated” (Chierico, 2016). Por conseguinte, Krauss (1999) propõe o termo *condição pós-medium* (“post-medium condition”), que define o meio como um conjunto de convenções que “derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic” (Krauss, 1999: 296). Nesta perspectiva, o meio não é redutível às suas propriedades físicas, mas é reconcebido pela multiplicidade de componentes materiais e técnicos que o constituem. A partir desta conceptualização, Krauss desvia a associação directa entre o meio e a sua estrutura física (contrariando assim a teoria da *especificidade do meio* de Greenberg), para enfatizar expressões artísticas em que “a traditional medium is capable of going beyond its previous formal boundaries and has new alliances with other mediums” (Kim, 2015: 13). Por outro lado, Krauss afirma que, face à proliferação das tecnologias electrónicas e digitais, a verdadeira reinvenção de um meio se dá através da reutilização de meios tecnológicos desactualizados ou considerados ob-

soletos¹ “therefore bracketing out any consideration of an array of artistic practices that explore the expressive possibilities of the medium by relating the medium’s material and technical components and its conventions to those of new “media.”” (Kim, 2015: 17). D. N. Rodowick (2007) segue uma perspectiva semelhante à de Krauss, apropriando-se das teorias de Stanley Cavell (1971) que nos encorajam a repensar “the notion of a medium as a horizon of potentialities” (Rodowick, 2007: 84), tendo em conta que os automatismos são “cultural as well as mechanical” (Rodowick, 2007: 48). Portanto, a existência de uma arte não é somente definida pela natureza dos seus materiais físicos ou propriedades estruturais, mas sobretudo pelas diversas formas de expressividade que possibilitam: “in exploring their potential we discover the conditions of possibility of a medium; in exceeding or exhausting them we may in fact create a new medium, and new powers of thought and creation” (Rodowick, 2007: 45).

A exploração dos automatismos dos aparelhos é uma particularidade marcada no trabalho de Alexandre Estrela que, não se sujeitando meramente ao número de possibilidades impostas pelo dispositivo técnico, subverte frequentemente o funcionamento da imagem videográfica ou trabalha sobre as suas falhas. Embora as obras do artista que serão agora abordadas não tenham integrado a exposição *Meio Concreto*, a relação que estabelecem com a dimensão interior das máquinas, e com uma interpelação fissurada do processo de medialidade, dão-lhes características relevantes para contextualizar a relação entre o *meio* e a *concretitude* no trabalho do artista. Neste sentido, em *TV Burner* (2002), Estrela transformou um aparelho de televisão em dispositivo de revelação fotográfica. Esta obra era baseada na exibição de uma imagem estática (um negativo de uma das fotografias célebres do deserto do artista norte-americano Ansel Adams) num aparelho televisivo durante um longo período de tempo, levando a que o seu cinescópio se fosse

queimando lentamente, até gerar um negativo fantasmagórico que ficava permanentemente marcado no ecrã, imprimindo assim uma imagem (em positivo) na sua superfície. A obra ficava completa quando o aparelho de televisão, após anos de uso, se avariava definitivamente. Já, na obra *One in a Million (version two)* (2003), o artista captou uma série de imagens nocturnas de uma viagem de automóvel pelas ruas de Manhattan. Ao utilizar uma câmara de vídeo defeituosa, o fluxo imagético era marcado pela presença constante de um pixel avariado, assomando como uma linha negra em movimento que pairava e se agitava no ar sobre as ruas nova-iorquinas. Por fim, outro exemplo relativo às disfunções videográficas é a obra *Meta Drop* (2002-2004), que tem na sua denominação o termo *drop*, que geralmente nomeia uma falha de sinal no vídeo, e que resulta de defeitos na gravação ou na degradação do suporte da cassete ou do disco em que ela é feita. Neste vídeo surgem diversos *drops* originados pela falha de sinal na entrada da câmara de vídeo digital, sendo recolhidos “de várias gravações e combinados ao ritmo da música numa sequência, como se estivessem a provocar *drops* uns nos outros, numa espécie de entropia do sistema vídeo”.²

Esta manipulação intencional do erro na obra de Estrela gera uma interrupção na linearidade medial da informação, jogando assim com a frustração e o medo da falha que envolve a nossa dependência quotidiana dos dispositivos tecnológicos. No texto *Elogio da Profanação* (2007), Giorgio Agamben declara que profanar significa *dessacralizar, devolver ao uso humano e tornar comum*, mas “o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação” (Agamben, 2007: 58). Ao trabalhar sobre determinadas falhas e disfunções (im)previstas, estas obras envolvem-se nesta acção que dimensiona o tornar profano – isto é, o volver ao comum destes dispositivos para lhes dar um novo uso que rompe com as suas estruturas aparentemente fixas.

1 Krauss dá o exemplo dos filmes do artista Marcel Broodthaers; as imagens projectadas de James Coleman; as caixas de luz fotográficas de Jeff Wall; e, os desenhos projectados de William Kentridge.

2 Ver: descrição da obra no site https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/slowmotion/slowmotion_alexandre_estrela_pag_4.html

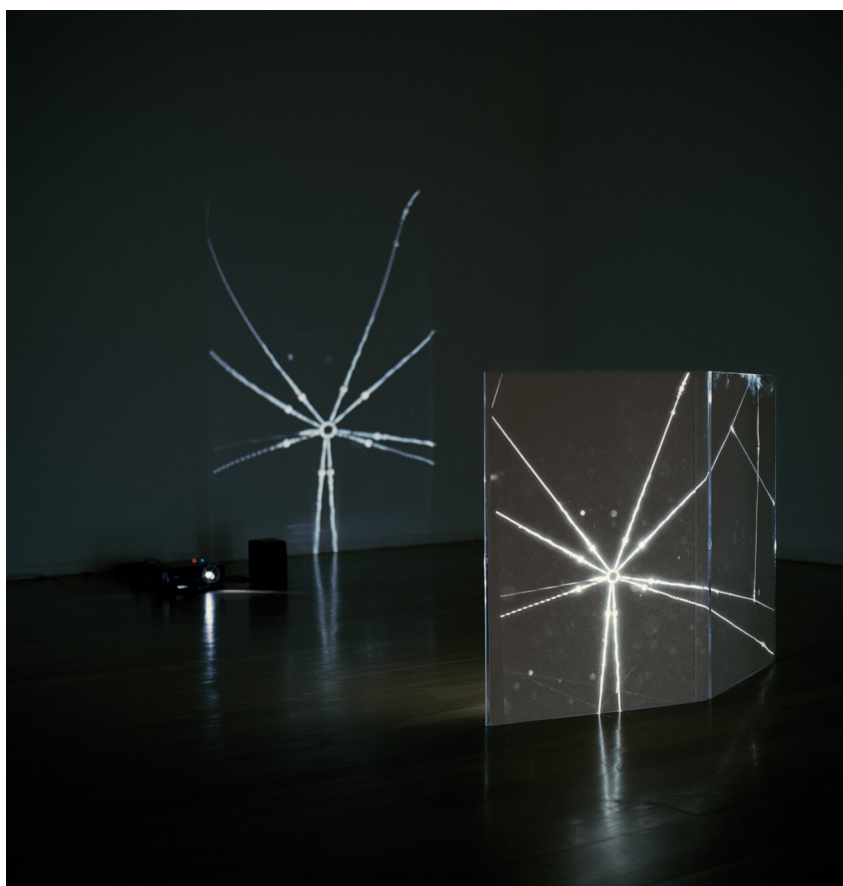


Fig. 02. Alexandre Estrela, vistas da exposição *Meio Concreto* (2020), Museu de Serralves, Porto. Créditos fotográficos: André Cepeda. Cortesia do artista.

De acordo com Friedrich Kittler (2002), aquilo que existe de mais fundamental em todas as máquinas é o princípio puramente binário, isto é, um sistema constituído por dois estados, onde um suprime ou nega o outro: “a marcha triunfal, à escala mundial, dos computadores digitais promoveu a oposição entre Ligado e Desligado, Aberto e Fechado a autêntico princípio fundamental e, portanto, a categoria. (...) Na singela realidade técnica, os computadores consistem em milhões e milhões de transístores, que podem admitir duas situações e só duas: comutam entre “ligado” e “desligado”, entre fluxo da corrente eléctrica e isolamento” (Kittler, 2002: 279-280). Por outro lado, Vilém Flusser (1985) afirma que o humano é cada vez mais *funcionário* de máquinas pré-programadas, vivendo numa ilusão de controlo, embora esteja sujeito às possibilidades delimitadas pelo dispositivo. O autor afirma que a função dos artistas deverá ser “branquearem” a caixa preta, penetrando no seu interior para interferirem na própria engenharia do dispositivo e conceberem for-

mações não previstas no aparelho (Flusser, 1985: 11). A este propósito, Gilbert Simondon observa que as condições para o verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas não pressupõem “um incremento do automatismo, mas sim uma ampliação da margem de indeterminação do modo de funcionamento da máquina” (Simondon apud. Machado, 1997: 7). Estes trabalhos de Estrela interpelam assim simultaneamente uma ideia de *automatismo* e de *autonomia*: estas obras cingem um confronto entre estes dois sentidos, trabalhando duplamente sobre um carácter determinístico e uma auto-determinação, mesmo que o acto criativo sobre o aparelho continue subjugado ao seu (des)funcionamento. Quer através de processos heurísticos em potência, ou de formas de profanação dos mecanismos tecnológicos, os aparelhos assomam nestas obras enquanto dispositivos físicos, mas também como um conjunto de forças mais abstractas que constituem “open formations which do not require systemic structures, but that hold the potential for manifold realizations” (Broeckmann, 2007: 203).

LUA CÃO:

A POROSIDADE DO ESPAÇO MEDIAL ENTRE A PELÍCULA E O VÍDEO

A EXPOSIÇÃO E OS DISPOSITIVOS EM POTÊNCIA

Registando a viagem ao interior de um túnel de drenagem de 1.200 metros, perfurado dentro da cratera vulcânica das Sete Cidades no arquipélago dos Açores, o filme *Viagem ao Meio* (2010) de Alexandre Estrela sobrepunha dois percursos e cruzava dois meios distintos: um filme em 16 mm (cor, som, 60') e um vídeo em SD MOV (PAL) (cor, som estéreo, 120'). A obra era apresentada numa bancada em madeira com o comprimento do cone de projecção do filme. *Viagem ao Meio* era, portanto, formada por um filme realizado sem câmara, que resultava da exposição da celuloide à luz pelo desdobramento de uma bobina de 600 metros de película virgem de 16 mm, desde a entrada do túnel até ao seu centro. A imagem do filme derivava em parte pelo facto da fita de celuloide ter sido arrastada pelo chão do túnel, tornando visível uma acção abrasiva sobre a sua imagem, bem como uma progressão do negro até ao branco, uma vez que a ausência de luz no centro do túnel deixou o filme virgem. Este mesmo caminho até ao centro do vulcão foi gravado posteriormente com uma câmara de vídeo que seguiu o trilho do filme à mesma velocidade fílmica de vinte e quatro imagens por segundo. Embora o percurso videográfico fosse acompanhado por uma luz ao fundo do túnel, os dois trajectos em película e em vídeo eram luminicamente complementares: a introdução luminosa no túnel dava progressivamente lugar ao escuro que envolvia o centro do vulcão. Esta complementaridade era identicamente manifesta no facto do filme conceder uma métrica ao vídeo, visto que este fornecia "um ponto de fuga à experiência de luz estruturalista do filme. O vídeo regista o túnel em todo o seu comprimento, mas o filme vai apenas até ao meio. Assim, quando a bobine termina passado uma hora, encontramos-nos no centro do túnel, e a meio da viagem do vídeo. Nesse momento, a bobine é invertida e o filme é reproduzido em sentido inverso, conferindo à peça uma estrutura simétrica. Tanto o vídeo como o filme terminam em simultâneo, mas em lados opostos do túnel" (Estrela; Nicolau, 2013: 239).

Rudolf Arnheim (1969) afirma que observar um homem a explorar uma caverna é olhar para um acontecimento no espaço, em que novos aspectos da caverna se revelam em sucessão. Deste modo, pode-se falar aqui de uma narrativa que, além de ser necessariamente percebida no tempo, também pode ser percebida no espaço: "a exploração de uma gruta ou a deambulação por um espaço arquitectónico necessitam tempo, mas o acontecimento resultante é de natureza espacial, também na medida em que elas se baseiam numa deslocação física do corpo. De modo mais geral, um acontecimento pode ter uma dimensão espacial (...) certas formas fílmicas que insistem mais na espacialidade do que na temporalidade" (Aumont; Michel, 2009: 190-191).

Alicerçando-se justamente na exploração de uma gruta, o filme de Alexandre Estrela criava uma narrativa simultaneamente *espacial* (pelo percurso espacializado que determinava a sua criação) e *temporal* (pela dimensão intrínseca de ser um filme, algo inerentemente temporalizado pela sua duração): tratava-se assim da associação entre uma *espacialização do tempo* e uma *temporalização do espaço*. Por outro lado, esta obra formava-se pelo embate da materialidade do filme com a fisicalidade do mundo, inscrevendo literalmente a condição indicial e causal da imagem analógica, que é inexistente na representação digital, uma vez que a privação de conexão física entre o objecto e a imagem digitalizada transforma o índice em ícone (Gaudreault; Marion, 2015). Se o índice aponta para o seu referente ao consistir num vestígio ou impressão directa de um objecto ou evento; já, o ícone possui semelhança física com a ideia que representa, detendo uma relação de *semelhança* com o objecto. A qualidade indicial da imagem dá portanto lugar a um sistema icónico que envolve intrinsecamente uma ambiguidade, um simulacro e uma simulação (Gaudreault; Marion, 2015).

Inscrevendo o mesmo sentido dúplice da exposição analisada anteriormente, esta *viagem ao meio* era uma jornada literal ao *meio* enquanto espaço físico, mas também enquanto lugar intermédio de paralelismo entre formatos distintos. Esta significação da obra auferia maior sentido pela sua integração na

inscrevendo o mesmo sentido dúplice da exposição analisada anteriormente, esta *viagem ao meio* era uma jornada literal ao *meio* enquanto espaço físico, mas também enquanto lugar intermédio de paralelismo entre formatos distintos. Esta significação da obra auferia maior sentido pela sua integração na

exposição *Lua Cão* (apresentada no espaço de uma antiga oficina no Bairro Alto, curadoria de Natxo Checa e produção da Galeria Zé dos Bois, Lisboa, 2017), que derivava de uma intersecção entre as obras de Alexandre Estrela e da dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, consistindo em vinte e um filmes, organizados em cinco constelações, que eram activadas em momentos distintos da visita (Figs. 03, 04). Tal como sucedia em *Meio Concreto*, as projecções de vídeo de Alexandre Estrela e os filmes em 16 mm de Gusmão e Paiva iam-se trans-

formando performativamente durante a exposição: a cada quinze minutos esta mudava, seguindo um roteiro técnico de quatro horas, orientado por um projeccionista que estava responsável por ligar e desligar os equipamentos. A aparente unicidade da *exposição* dava lugar a uma pluralidade composta por várias *exposições*, que concertava assim com a proposta intermedial que unia estas obras em vídeo e película. Tratava-se novamente de uma experiência adiada, persistindo em potência, como forma diferida e posposta.



Fig. 03. Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vistas da exposição *Lua Cão* (2020), Galeria Zé dos Bois. Créditos fotográficos: Lais Pereira. Cortesia do artista.

A denominação *Lua Cão* é a tradução literal de *Moon Dog*, um fenómeno atmosférico raro (cuja designação científica em português e inglês é *paraselene* – em latim “ao lado da lua”). Trata-se de um acontecimento que produz um halo lunar de luz intensa causado pela refração lumínica da lua, criando uma ilusão óptica em que parecem coexistir três “luas” distintas. Esta expressão era também o pseudónimo de Louis Thomas Hardin (1916-1999), um músico, cosmologista e poeta norte-americano com deficiência visual. Embora a exposição se realiza-se num encontro entre formatos diferentes, existia uma semelhança estética,

discursiva e temática que aproximava os universos de Estrela e de Paiva e Gusmão. Esta afinidade era paradigmática nas duas obras que introduziam a exposição, e que veiculavam correspondências entre si: *3 Sóis* (2009) de Gusmão e Paiva era um filme em 16 mm (cor, sem som, 0’5’’) que apresentava uma exposição tripla do sol, vista do desfiladeiro oceânico da Boca do Inferno em Cascais, aproximando-se do fenómeno que dava nome à exposição; já, *Moondog (dias pares, dias ímpares)* (2013) de Estrela apresentava duas impressões a jacto de tinta perfuradas, formadas por uma composição de vários olhos humanos e de animais com cataratas profundas, em que o branco leitoso dentro da retina aproximava o olho de uma paisagem lunar. Outro exemplo era o filme *Onda* (2001) de Gusmão e Paiva, filme (16 mm, sem som,

2'43'') que revelava uma rocha negra lentamente engolida por uma onda através de uma gravação em câmara-lenta extremamente prolongada, e, a sua relação com *Waterfalls* (2010) (projectção de vídeo sobre ecrã de metal pintado a cinza, som, vídeo SD MOV (PAL), cor, 2'54'') de Estrela, que mostrava um vertiginoso movimento de câmara contrapicado, realizado sobre copas de árvores, e acompanhado pelo som de uma gota a cair. Quando o movimento hipnótico e imersivo parava, dando lugar a uma imagem estática, o observador projectava na imagem imóvel um movimento inexistente contrário ao do vídeo. A este efeito perceptivo dá-se o nome de "waterfall effect".

Questionados sobre a razão que os conduzem a trabalhar quase exclusivamente com filmes em 16 mm – contrariando assim a tendência mais ligada ao vídeo dos colegas da mesma geração –, Paiva e Gusmão afirmam que não detêm uma perspectiva antropológica sobre este formato, trabalhando-o a dois níveis: "é um factor de síntese de composição que nos permite trabalhar uma situação e uma acção, normalmente desenvolvida por um sujeito ou vários sujeitos que nos facilita o empreendimento em que estamos a trabalhar nesse momento. Por outro lado, nós trabalhamos esse meio a nível fotográfico" (Paiva e Gusmão, 2005). Em contrapartida, Alexandre Estrela sublinha que, conquanto o foco da sua obra seja o vídeo, e, embora não seja apóstolo da película, utili-

za-a quando quer invocar uma certa veracidade, ou seja, uma "presença não manipulável. Embora todos saibamos que tudo é manipulável digitalmente, gosto de pensar que a película nos faz ingenuamente acreditar que nem tudo o é. (...) No filme vês um modelo de construção de imagem, algo que ainda não tens com o vídeo. Com uma peça em vídeo, abstrais-te do aparelho e concentras-te só na projectção da imagem" (Estrela; Nicolau, 2013).

O encontro entre diferentes formatos em *Lua Cão* é identicamente enfatizado por um centramento físico que envolve os aparelhos de projectção e emissão. Se o meio se torna directamente parte do conteúdo nas projectções em 16 mm de Paiva e Gusmão, que naturalmente direccionam a atenção do espectador para o aspecto estrutural, material e operativo dos dispositivos de projectção; as técnicas heurísticas e perceptivas em que Estrela envolve os seus vídeos convocam uma igual dimensão material que parece faltar às imagens videográficas, criando um foco na forma como a máquina-vídeo transforma a percepção da imagem, mas também cria uma determinada espacialidade no lugar expositivo. Neste sentido, *Lua Cão* releva a qualidade destes aparelhos de projectção enquanto mecanismos de desvelamento, cuja envolvimento num paradigma intermedial é representada paradigmaticamente pela coexistência lunar que denomina a própria exposição.

O PARADIGMA INTERMEDIAL ENQUANTO CONFIGURAÇÃO, INTERSTICIALIDADE E EX-TENSÃO

A palavra *intervalo* tem a sua origem em *intervallum*, uma expressão latina utilizada pelos soldados romanos para designarem o espaço que os separava da linha de batalha, isto é, entre o *inter* ("entre", "no meio") e o *valum* ("trincheira", "paredes"). O *intervalo* exprime, portanto, uma ideia de espaçamento entre dois pontos. Sendo um espaço de confluência entre obras de formatos diferentes, a exposição *Lua Cão* era marcada pelos *intervalos* que estes concebiam entre si: por espaços intersticiais que, ao inscreverem essa ideia de *pôr defronte* ou *colocar em presença* elementos diferentes, enfatizava ainda mais as distinções e as afinidades entre os media. Neste sentido, estas relações envolviam-se no que Joachim Paech (1988) designa por *configuração* ("configuration") para caracterizar a intermedialidade que existe

entre determinadas formas de imagem que assomam "as a constitutive process by which those elements negotiate with each other in their engagement with the formulation of a new image" (Paech apud Kim, 2016: 36). O paradigma intermedial afirma assim as diferenças materiais e técnicas entre os media, ao mesmo tempo que também inscreve o modo como essas estruturas diferentes se inter-relacionam numa nova forma de imagem.

Atendendo às distinções técnicas, físicas e materiais entre o digital e o analógico, a cineasta experimental Babette Mangolte (2013) questiona o porquê de ser tão difícil para a imagem digital expressar duração: "in film, two seconds is three feet and twenty seconds is thirty feet. (...) There is no way to ignore duration

when you physically manipulate the piece of film. Nothing like this exists in digital editing” (Mangolte, 2003: 267). A este propósito, D. N. Rodowick (2007) afirma que a experiência de duração perdeu a sua preciosidade com o digital; e, os vínculos causais com a realidade física enfraqueceram-se, quebrando assim a unidireccionalidade da narrativa cinematográfica, que está agora em conflito com “the most original and powerful automatisms of digitality – namely, interactivity, control, modularity, and programmability” (Rodowick, 2007: 179). Por outro lado, o autor afirma que as imagens digitais transmitem uma ideia de *presente*, tendo em conta a sua velocidade de captura e

visualização. Deste modo, as imagens conectadas ao *presente* perdem a sua indicialidade, fazendo com que “our perceptual judgements have become more spatial and less temporal and less indexical and more iconic, although this iconism is an output for symbolic notation” (Rodowick, 2007: 123). Esta sensação de *presente* é paradigmática na experiência das imagens em movimento na arte contemporânea, uma vez que é frequentemente o visitante a ditar a duração temporal do seu visionamento, integrando assim uma dimensão espacial que interrompe os preceitos duracionais do cinema narrativo.



Fig. 04. Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vistas da exposição *Lua Cão* (2020), Galeria Zé dos Bois. Créditos fotográficos: Lais Pereira. Cortesia do artista.

Em *Lua Cão*, o encontro entre as especificidades da película e as particularidades do vídeo remete à célebre formulação de *entre-imagens* de Raymond Bellour (1990), em que o vídeo assoma como o meio que, intrinsecamente, realiza uma intersecção entre os demais media, configurando um espaço multidimensional e intermediário entre eles. A ligação entre estes dois formatos em *Lua Cão* faz-se justamente

nesta transitividade de um *espaço-a-meio*, inscrevendo igualmente uma qualidade lumínica que, estando no cerne do funcionamento dos dispositivos de projecção, enfatiza o carácter da luz enquanto condição intermédia que é “a passage also in the sense that it is a space that transforms over time, and that transforms time” (Bruno, 2014, p. 56), abrindo assim a possibilidade de sentir o fluxo temporal e a experiência duracional como “an external and an internal phenomenon. (...) After all, this form of spatial, atmospheric observation of light is, by the very nature of its subject, linked to time” (Bruno, 2014: 56).

No entanto, segundo Kiene Brillenburg Wurth (2006), a intermedialidade projecta uma temporalidade suspensiva, na medida em que é feita por estados em transição e inacabados, ligando-se assim ao “the «not-yet» not only as a hybrid form that cannot yet be determined, but also as a temporal ex-tension that is always only provisionally realized in the happening of an instant” (Wurth, 2006: 2). De acordo com Karen Savage (2008), o uso da palavra *ex-tensão* (“ex-tension”) por Wurth é particularmente profícua para reflectir sobre as conexões temporais das formas intermediais, uma vez que estas convocam um movimento de desvanecimento ou diluição (“*fade*”) que é usado frequentemente na linguagem cinematográfica para insinuar a existência de uma passagem do tempo: “the fade is an ex-tension: it is a trace moment that can extend

in both the spaces that were and the space that is about to happen” (Savage, 2008: 168).

Neste sentido, *Lua Cão* existia justamente no interior desta condição em potência da temporalidade intermedial. A exposição inscrevia uma ontologia temporal e duracional singular pelo processo performativo de ligação e desligamento latente dos seus dispositivos de projecção, mas também pelo confronto que estabelecia entre a temporalidade automática do vídeo e a temporalidade analógica da película, que eram aqui ainda articuladas à temporalidade da experiência do espectador. Desta forma, *Lua Cão* convocava a dimensão do *fade* enquanto *ex-tensão* (Savage, 2008): um espaço em latência, ainda por acontecer, que produzia temporalidades não lineares, conexões imprevisas e actualizações permanentes.

CONCLUSÃO

Hans Belting (2014) afirma que a medialidade auferiu um outro significado com as imagens técnicas contemporâneas. O digital conduziu a que o mundo já não seja imediatamente acessível aos nossos órgãos sensoriais (Belting, 2014: 41), deixando de fazer sentido continuar a falar de suporte ou de meio portador, dado que “o meio se torna incorpóreo, suprime-se o vínculo físico entre imagem e meio, que foi a regra dos meios analógicos até à chapa fotográfica” (Belting, 2014: 53). Mas, apesar das transformações trazidas pelo digital, o meio ainda assoma como um veículo de *passagem*, detendo um papel heurístico essencial no desvendamento das imagens. As obras aqui analisadas surgem, portanto, como formas de resistência a este desaparecimento do meio, potenciando o enigma que constitui a imagem enquanto forma do que aparece.

Estas obras perfilham, portanto, um mesmo entendimento aberto e processivo sobre o meio, olhando

para ele como algo que está continuamente “in a state of self-transformation. (...) In this perspective, automatism is both the material of aesthetic creation and the result of artistic practices” (Rodowick, 2007: 42). Por conseguinte, estas obras podem ser reflectidas como formas em *resistência*, que problematizam o modo como as imagens técnicas aparecem, como se relacionam entre si, e, particularmente, como se pode a partir daí reflectir sobre a nossa própria experiência cinematográfica contemporânea intermedial. Por outro lado, esta configuração *resistente* revê-se no interesse pelas dimensões latentes e irreveladas dos dispositivos, bem como pelo seu foco numa intersticialidade entre o analógico e o vídeo, que releva a ideia de que “diante do objecto técnico, qualquer que ele seja, é necessário divergir de novo. É necessário tornar-se crítico” (Virilio, 2000: 34-35). Isto é, resistir às dominações dos aparelhos e desconstruir as suas funções, dando-lhe outras utilizações, e repensando aquelas que já os constituem: a arte como um lugar de outras heurísticas, de outras descobertas.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUMONT, Jacques. & MARIE, Michel – *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BELLOUR, Raymond – *L'Entre-Images*. Paris: Éditions de la Différence, 1990.
- BELTING, Hans – *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean – *Tela Total*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.
- BROECKMANN, Andreas – “Image, Process, Performance, Machine: Aspects of an Aesthetics of the Machinic”. GRAU, Oliver (ed.) – *Media Art Histories*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007, pp. 193-205.
- BRUNO, Giuliana – *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CAVELL, Stanley – *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking Press, 1971.
- CHIERICO, Alessio – “Medium Specificity in Post-Media Practice” (2016). Em: https://www.researchgate.net/publication/311440533_Medium_Specificity_in_Post-Media_Practice (Acesso: 10 Novembro 2021)
- COUCHOT, Edmond – “The Automatization of Figurative Techniques: Toward the Autonomous Image” GRAU, Oliver (ed.) – *Media Art Histories*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007, pp. 181-191.
- DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- ESTRELA, Alexandre. NICOLAU, Ricardo. FERNANDES, João, et. Al. – *Alexandre Estrela: Meio Concreto* [catálogo da exposição]. Porto: Fundação e Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2013.
- FLUSSER, Vilém – *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. EDITORA HUCITEC. São Paulo, 1985.
- FONSECA, Rodrigo – “Realidade Virtual X Realidade do Virtual: O Controle do Simulacro e a Ética da Criatividade”. *Razón y Palabra*, 53: 2006. Em: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n53/rfonseca.html> (Acesso: 11 Novembro 2021).
- GAUDREAU, André; PHILIPPE, Marion – *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2015.
- GREENBERG, Clement – “Towards a Newer Laocoön”. *Partisan Review* (7): 4, (1940) 296-310.
- KATTENBELT, Chiel – “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. *Culture, Language and Representation – Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, (2008), 19–29.
- KIM, Jihoon – *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- KITTLER, F. – “Ligações On/Off.” In MIRANDA DE BRAGANÇA, J. & CRUZ, M. T. (Eds.) – *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa: Tropismos, 2002.
- KRAUSS, Rosalind – *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e poesia*. Lisboa: Antígona, 2011.
- LÉVY, Pierre – *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 2011.
- – *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MACHADO, Arlindo – “Repensando Flusser e as Imagens Técnicas”. *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética* (1997). Em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20técnicas%20completo.pdf (Acesso: 10 Novembro 2021)
- MANGOLTE, B. – “Afterward: A Matter of Time Analog Versus Digital, the Perennial Question of Shifting Technology and Its Implications for an Experimental Filmmaker’s Odyssey”. ALLEN, R. & TURVEY, M. (Eds.) – *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, pp. 261-274.
- RODOWICK, David Norman – *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.
- SAVAGE, Karen – “Black to White: The Fading Process of Intermediality in the Gallery Space”. *Culture, Language and Representation – Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, 6: 2008, 159-170.
- VIRILIO, Paul – *Cibermundo: A Política do Pior*. Lisboa: Teorema, 2000.
- WURTH, Kiene Brillenburg – “Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry”. *RiUnE*, 5 (2006), 1-18.