

N.º 11

2021

ART IS ON

EXCESSO E INSUFICIÊNCIA DO VÍDEO QUESTÕES ATUAIS

EXCESS AND INSUFFICIENCY
OF VIDEO. PRESENT ISSUES

Diretor / Director

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vit.ser@letras.ulisboa.pt

Editor para esta edição / Editor for this issue

Pedro Lapa – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, pedrolapa@letras.ulisboa.pt

Editor geral / General editor

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial / Scientific Editorial Board

Ana Calvo Manuel – Departamento de Pintura y Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, ancalvo@art.ucm.es

Ana Maria Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, anarodrigues@letras.ulisboa.pt

Anne-Lise Desmas – Department Head of Sculpture and Decorative Arts, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ADesmas@getty.edu

Carlos Fabião – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cfabiao@campus.ul.pt

David Santos – Curador da Coleção de Arte do Estado (CACE), Portugal, davidsantos71@gmail.com

Elisa Debenedetti – Università La Sapienza, Roma, elisa.debenedetti@tiscali.it

Fabrizio di Marco – Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, faberdimarco@libero.it

Fausta Franchini Guelfi – Università degli Studi, Genova, gianpaolo.guelfi@fastwebnet.it

Fernando Grilo – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, f Jorgegrilo@gmail.com

Javier Rivera Blanco – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá Universidad de Alcalá (Madrid), javier.rivera@uah.es

Joana Balsa de Pinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, joanabalsapinho@letras.ulisboa.pt

José Manuel Varandas – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, josevarandas@letras.ulisboa.pt

Luís Manuel de Araújo – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, luisaraujo@letras.ulisboa.pt

Luís Mendéz Rodriguez – Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, España, lrmendez@us.es

Maria João Neto – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, mjneto@letras.ulisboa.pt

Maria Leonor Botelho – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, mlbotelho@letras.up.pt

Maria Lúcia Bressam Pinheiro – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, mlbp@usp.br

Marize Malta – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, marizemalta@eba.ufrj.br

Nuno Simões Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nonnius@letras.ulisboa.pt

Pedro Flor – Universidade Aberta e Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA, pedro.flor@uab.pt

Pedro Lapa – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, pedrolapa@letras.ulisboa.pt

Rosário Salema Carvalho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, rscarvalho@letras.ulisboa.pt

Teresa Leonor do Vale – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, teresalmvale@outlook.com

Vanessa Henriques Antunes ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / LIBPhys-UNL, Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, Departamento de Física, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, vanessahantunes@gmail.com

Secretariado / Secretariat

Lúcia Marinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, luciamarinho@letras.ulisboa.pt

Edição / Edition

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Conceção gráfica e paginação / Graphic design and layout

José Dias – Design

Carolina Grilo – Paginação / Page layout

ISSN

2183-7082

Periodicidade / Frequency

Anual / Annual

Capa / Cover

Alexandre Estrela, *Stargate*, 2002.

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®.

Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adoptados e os necessários pedidos de autorização/pagamento de direitos para a reprodução das imagens.

Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®.

The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted and the necessary requests for authorization/payment for the publication of images.

Evaluation by *double blind peer review*.

4 **EDITORIAL**

- 8 **CONCEPTUALIZING VIDEO: THEORETICAL PERSPECTIVES ON THE ELECTRONIC IMAGE 1981–2016**
Jan Thoben

- 19 **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**
Sara Marlene Serra de Almeida Castelo Branco,
Hugo Miguel de Almeida Pinho

- 32 **“INSUFFICIENT PROJECTIONS” IN VIDEO INSTALLATION ART ABOUT SKIN TONE BIAS: PARASITISM IN TAU LEWIS’ FLESH-TONE MASK**
Helen Westgeest

- 42 **ENTRE O SOLO E A SUPERFÍCIE DE PROJEÇÃO: CAMINHOS DE LUTA E LIBERTAÇÃO EM MINED SOIL, DE FILIPA CÉSAR**
João Miguel Banito Tomé

- 51 **O TEMPO DO ANTROPOCENO – OS LIMITES DA FICÇÃO ESPECULATIVA EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS DE VÍDEO**
Margarida de Lopes Grilo

- 60 **A ARTE DO VÍDEO COREANO: DO TELEVISOR À FANTASMAGORIA PÓS-CIBERNÉTICA**
Sílvia Catarina Pereira Diogo

- 73 **MARCAS DO CORPO — PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO DE UM FILME DE ANA MENDIETA**
Francisca Sousa, João Chaves

VARIA

ENTREVISTA

- 91 **CONVERSATION IN LISBON UNIVERSITY: MICHAEL FRIED**

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

- 101 **SOFONISBA E LAVINIA: DUAS MULHERES PINTORAS E MÚSICAS DO SÉCULO XVI**
Sónia Duarte

- 110 **REMÍGIO FRANCISCO – ARQUITECTO SETECENTISTA SUBSÍDIOS PARA UMA BIOGRAFIA**
Carlota da Silva Cortesão

RECENSÕES

- 121 **RECENSÃO AO LIVRO 18 OLHARES SOBRE ANDRÉ SOARES DE EDUARDO PIRES OLIVEIRA (COORD.), 2019, 2 VOLS.**
Joaquim Rodrigues dos Santos

- 125 **RECENSÃO AO LIVRO REMAINS OF DARK DAYS: THE ARCHITECTURAL HERITAGE OF ORATORIAN MISSIONARY CHURCHES IN SRI LANKA DE SAGARA JAYASINGHE, JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS E HÉLDER CARITA, 2019**
José Manuel Fernandes

- 128 **RECENSÃO AO LIVRO GUNNAR S. GUNDERSEN NORWEGIAN POST-WAR MODERNIST DE JAN STUTTGART, 2020**
Laura Castro

Editorial

Pedro Lapa

O excesso definido pelo recurso ao vídeo e à sua exclusividade na constituição do objeto artístico, no início dos anos 2000, não definiu uma qualquer unidade do meio, quebrada por preocupações tão distintas como a recusa do *high-tec* e o recurso ao obsoleto, a memória e o arquivo, o *found footage* manipulado ou a relação entre o documentário e a ficção. O vídeo tornou-se um meio artístico privilegiado e a sua remissão para uma diversidade de práticas culturais, que confrontou criticamente, devolveu a insuficiência estruturante de um agente de teste do mundo contemporâneo.

A partir de 2010 assistimos a uma transformação desta configuração e o vídeo surge integrado em conjuntos e *assemblages* heterogêneas. As atuais instalações são constituídas por objetos, documentos, imagens, elementos que guardam a sua independência e se relacionam entre si de formas particulares ou mesmo obscuras. A seleção destes elementos no conjunto suscita conflitos, epistemologias diversas e novas ontologias. É no seio desta heterogeneidade que o vídeo tem um lugar entre outros agentes tal como ocorre nos trabalhos mais recentes de Pierre Huyghe, Jenna Sutela, Laure Prouvost, Slavs and Tatars, Neil Beloufa ou Pedro Barateiro. O seu agenciamento é então o produto de um conjunto diferenciado, estando a sua efetividade distribuída por este campo ontologicamente heterogêneo. Como cada elemento/actante mantém uma componente desligada do conjunto da instalação, pelo que o vídeo salvaguarda uma eficácia própria, nos casos mais radicais suscetível de iteração para novos contextos. Neste sentido participa num agregado não totalizável, ainda que se conecte com os outros actantes. Esta porosidade pode ser a manifestação atual da sua insuficiência.

Por outro lado, os vídeos de outros artistas, como Ed Atkins, Cécile B. Evans, Hito Steyerl, Ryan Trecartin, Gabriel Abrantes, Ursula Biemann, Clemens von Wedemeyer, Alexandre Estrela, Otolith Group, assumem a exclusividade ou a centralidade das projeções. Estas podem oscilar entre a CGI (computer generated image) de alta definição 8K ou a *poor image* reciclada vezes sem conta através da internet, todavia é a presença da imagem digital e das suas práticas sociais, políticas ou perceptivas, os seus offs e a sua absorção do mundo, que manifesta um excesso, que se dobra sobre uma ausência constitutiva de um mundo que se retira sob os nossos pés. Como se a insuficiência do digital contribuisse para a sua regeneração contínua até à substituição das coisas, dos seres e das materialidades numa circulação infinita tornada “a linguagem contemporânea”, determinada pela lógica do capital. A interrogação do excesso por estes artistas revela-se crítica e distanciada de uma suposta autossuficiência. Na hegemonia do digital levada à exaustão espreita-se para as possibilidades da sua não-identidade.

A ARTis ON 11 procura levar a cabo uma reflexão sobre as questões suscitadas pelas atuais práticas do vídeo e das subseqüentes considerações para a história da arte, não tanto nos seus antecedentes ou na história das neovanguardas, mas sobre as mais recentes realizações.

Este número da revista abre com um ensaio realizado por convite a Jan Thoben intitulado “Conceptualizing Video: Theoretical Perspectives on the Electronic Image 1981–2016” que traça uma panorâmica das perspectivas teóricas sobre o vídeo. Orientada em três aspetos estruturantes da teorização desenvolvida neste período, o ensaio aborda as análises mais relevantes sobre a materialidade deste medium e as transformações tecnológicas que o acompanham; a sua emergência na história da arte no quadro das teorias associadas à pesquisa da sua especificidade, bem como as críticas que lhe foram dirigidas e as características da hibridéz do medium ou a intermedialidade com que as mais recentes teorias definem as suas considerações. O artigo de Sara Castelo Branco e de Hugo Pinho, “O meio enquanto dispositivo heurístico e intermedial – uma abordagem às ex-

posições *Meio Concreto* de Alexandre Estrela, e, *Lua Cão* de Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva” dá curso à análise da hibridação da imagem técnica enquanto processo interpretativo e intermedial. A disparidade entre imagem eletrónica e imagem fílmica com que estes artistas trabalham potencia uma atenção à performatividade gerada pelas relações que são estabelecidas entre as incompletudes e sobreposições de cada medium ou acidente medial. Helen Westgeest em “«Insufficient projections» in video installation art about skin tone bias: parasitism in Tau Lewis’ *flesh-tone mask*” aborda o parasitismo do vídeo associando-o à sua insuficiência para demonstrar como esta metaforicamente se constitui em estratégia de significação geradora de complementaridades politicamente implicadas na desconstrução de preconceitos raciais. O artigo de João Tomé, “Entre o solo e a superfície de projeção: caminhos de luta e libertação em *Mined Soil*, de Filipa César”, debruça-se sobre a insuficiência da imagem digital e os seus processos de rematerialização. A imagem como apagamento do trabalho e as potencialidades suscitadas pela superfície de projeção constituem cerne desta análise. Margarida de Lopes Grilo, em “O tempo do antropoceno – os limites da ficção especulativa em práticas artísticas contemporâneas de vídeo”, interroga a ideia de transcendência do humano pela linguagem digital. Esta hegemonia dos modelos da tecnologia digital abre um conflito entre os limites para um intervencionismo político na condição da situação antropocénica e uma perspetiva a-humanista, partilhada pelo artista Lauren Grasso, que se assume numa posteridade à crise do conceito de humano e que perante o bloqueio criativo ou estético da situação histórica encontra no exotismo uma recuperação do sublime kantiano. Uma complacência com o sistema económico e social parece desenhar-se neste posicionamento. Sílvia Diogo traz-nos “A arte do vídeo coreano: do televisor à *fantasmagoria* pós-cibernética”. Trata-se de uma história abreviada dos desenvolvimentos do vídeo na Coreia do Sul, que esboça o caminho para uma dominante atual de configuração imersiva e ilusionística. Esta supõe um apagamento medial possibilitado pelo excesso do visível, o que leva a autora a uma releitura de Jean-Louis Baudry e à sua noção de dispositivo. O artigo de Francisca Sousa e João Chaves, “Marcas do corpo - problemas de conservação de um filme de Ana Mendieta”, aborda problemas relacionados com a conservação, remasterização e apresentação de uma obra. Por um lado, a transferência de suporte analógico para digital e a alteração de escala da projeção suscita problemas ontológicos profundos; por outro, a obsolescência do suporte original implica a sua transferência de modo que a obra possa ser usufruída pelo público. Os paradoxos da conservação dos novos media são objeto de consideração.

Este número da revista é completado e enriquecido por uma conversa com Michael Fried. No dia 5 de novembro de 2019 Michael Fried encontrou-se com os alunos de doutoramento de História da Arte e de Teoria da Literatura. Da extensa conversa que passou em revista as muitas publicações e temas centrais de um dos mais relevantes historiadores de arte, Teresa Neto elaborou uma transcrição que o próprio Michael Fried reorganizou e sintetizou, que aqui se publica como documento inédito relevante para o conhecimento do seu pensamento.

Na secção *Varia* do volume, incluem-se, ainda, notas de investigação e recensões críticas que revelam novas obras e perspetivas inéditas sobre os temas em causa. A sua amplitude, temática, cronológica e geográfica, reflete a vitalidade do debate historiográfico nos vários domínios da arte e da arquitetura, de Lisboa ao Sri Lanka.

Editorial

Pedro Lapa

In the early 2000s, the excess surrounding the use of video, together with the exclusivity it enjoyed in the production of art objects, endowed the medium with no unity whatsoever, the latter broken down into concerns such as the rejection of high tech and the employment of the obsolete, memory and the archive, manipulated found footage, or the relationship between documentary and fiction. Video has become a privileged artistic medium, and its critical deployment in sundry cultural practices has returned the structural insufficiency of a modern-world test agent.

Since the 2010s, we have been witnessing a transformation of such form, as video has become part of heterogeneous sets and assemblages. Present-day installations are comprised of objects, documents, images, elements which remain independent and relate to one another in particular, even obscure ways. Selecting these elements within the whole produces conflicts, diverse epistemologies, and new ontologies. It is at the heart of such heterogeneity that video finds a place among other agents, as is the case of the latest works by Pierre Huyghe, Jenna Sutela, Laure Prouvost, Slavs and Tatars, Neil Beloufa, Pedro Barateiro. Its agencying, thus, is the product of a diverse set, as its effectivity is distributed across this ontologically heterogeneous field. For to each element/agent there is some component that is disconnected from the whole of the installation, video retains an efficacy of its own which is prone to further iterations in new contexts in the most radical instances. As such, it takes part in a non-totalisable aggregate, despite connecting with other agents. Such a porosity can be the current manifestation of its insufficiency.

On the other hand, in some videos by other artists, such as Ed Atkins, Cécile B. Evans, Hito Steyerl, Ryan Trecartin, Gabriel Abrantes, Ursula Biemann, Clemens von Wedemeyer, Alexandre Estrela, or Otolith Group, projection plays an exclusive or central role. It oscillates between 8K CGI (computer-generated image) or ever-recycled, internet-bound poor images; however, it is the presence of the digital image and its social, political, or perceptive practices, as well as its offs and its absorption of the world, that manifest an excess which overlaps a constitutive absence of a world that seems to shift underneath us. It is as though the insufficiency of the digital contributed toward its continuous regeneration until a replacement of things, beings, and materialities takes place in an infinite circulation that has become “the contemporary language”—one defined by the logic of capital. These artists’ enquiry into excess proves a critical one, removed as it is from a supposed self-sufficiency. Within the taxing hegemony of the digital, the possibilities of non-identity are glimpsed at.

ARTis ON 11 reflects on questions raised by current video practices and their subsequent considerations for art history—less its antecedents or the history of the neo-avantgarde than the latest productions.

This issue starts off with a Jan Thoben essay titled “Conceptualizing Video: Theoretical Perspectives on the Electronic Image 1981–2016,” which creates a panorama of theoretical perspectives on video. Based on three structural theoretical aspects developed during the aforementioned period, this essay addresses the most relevant analyses on this medium’s materiality and the technological transformations related to it; its emergence in art history within the theoretical framework associated with research into its specificity; the criticism that was directed at it; and the features of the medium’s hybridity or the intermediality through which the latest theories define their observations. Sara Castelo Branco and Hugo Pinho’s essay “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” continues such analysis on the hybridisation of the technical image as an interpretive and intermedial process. These artists work with a disparity between the electronic and

filmic image that draws attention to the performativity generated by the relationships established between the incompleteness and overlapping each medium or medial accident entail. In “«Insufficient projections» in video installation art about skin tone bias: parasitism in Tau Lewis’ *flesh-tone mask*”, Helen Westgeest tackles video’s parasitism, associating it with its insufficiency so as to demonstrate how the latter metaphorically becomes a signification strategy that generates politically implicated complementarities within the deconstruction of racial prejudices. João Tomé’s article “Between the Soil and the Surface of Projection: Paths of Struggle and Liberation in *Mined Soil*, by Filipa César” pores over the insufficiency of the digital image and its rematerialisation processes. The image as an erasure of the work and the potentialities raised by the projection surface are at the heart of this analysis. In “The Time of the Anthropocene – The Limits of Speculative Fiction in Contemporary Video Art Practices”, Margarida Grilo enquires into the idea of human transcendence via digital language. Such a hegemony of digital technology models generates a conflict between the limits of political interventionism in the Anthropocene situation and an a-humanist stance, like the one adopted by artist Laurent Grasso. Grasso positions himself in the aftermath of the conceptual crisis of the human and, before the creative or aesthetic block of the current historical situation, deploys exoticism to retrieve the Kantian sublime. An acquiescence with regard to the economic and social system thus seems to take shape in this view. Sílvia Diogo brings us “The Art of Korean Video: From Television to Post-Cybernetic *Phantasmagoria*”, an abridged history of video developments in South Korea that outlines a trajectory for a current, prevailing trend predicated on an immersive, illusionistic form. The latter presupposes a medial erasure that is made possible by an excess of the visible, which leads the author to a reread of Jean-Louis Baudry and his notion of device. Francisca Sousa and João Chaves’s article “Body Tracks - Conservation Problems in a Film by Ana Mendieta” focuses on issues related to a work’s conservation, remastering, and display. On the one hand, transferring analogue to digital and changing projection scale raise profound ontological problems; on the other, the original support’s obsolescence implies its transference so as to allow the public to enjoy the work. The paradoxes of new media conservation are at the centre of this analysis.

This issue is also complemented by and enriched with a conversation with Michael Fried. On 5 November 2019, Michael Fried met with PhD Art History and Literary Theory students. Following the long conversation that focussed on the many publications and central topics authored and developed by one of the most relevant art historians of the present day, Teresa Neto produced a transcript that Michael Fried would later reorganise and abridge. This new version is published here for the first time as a relevant document for becoming familiar with the critic’s thought.

Research notes and critical reviews revealing new works and perspectives on the aforementioned topics are also featured in the *Varia* section. The thematic, chronological, and geographical range of it reflects the vitality of historiographical debate in the various fields of art and architecture, from Lisbon to Sri Lanka.

CONCEPTUALIZING VIDEO: THEORETICAL PERSPECTIVES ON THE ELECTRONIC IMAGE 1981–2016

Jan Thoben

Universität der Künste Berlin

Master's Program Sound Studies and Sonic Arts Program Director

thoben@udk-berlin.de

ABSTRACT

Since its introduction in the 1960s, video as a medium has formed a self-differentiating system, a layering of applications and conventions that cannot be reduced to the material characteristics of their technological foundation. This article gives an overview of different theoretical perspectives on the electronic image, its materiality, and its dispositive discussing the writings of Maurizio Lazzarato, Rosalind Krauss, Raymond Bellour, Yvonne Spielmann, Ina Blom and others. Video is analyzed as an ever-changing technological assemblage from which certain affordances emerge and which encompasses technical as well as human agency.

KEYWORDS

Video Theory | Medium Specificity | Hybridity | Intermediality | Electronic Image

Any attempt to define the term “video” today will have to include decades of changing technology standards and cultural applications—the various technical formats and heterogeneous uses of video have never consolidated but always developed, modified, hybridized, and diversified. The diversity and incompatibility of technological formats and applications has contributed to a theoretical skepticism regarding a distinct definition of the video medium since the 1980s.

With two extensive studies of video, Sean Cubitt dedicated himself in the early 1990s to the increasingly broad appeal of video culture (Cubitt, 1991, 1993). Cubitt pointed to the intrinsic relationship between video and broadcast television but also called attention to the fact that this was but one of the many relations in which video found itself. In video, he saw an alternative to the TV-broadcast principle (one to many) and the centralization of the means of production and public consensus on medial content via the use of home video. On the other hand, contemporary video culture increasingly distinguished itself in relation to cinema as an individual culture, as video subverted the social event of the communal visit to the cinema (Cubitt, 1991: 8 et seq).

Because of its complex structure, Cubitt describes video as a semiautonomous medium that is to be considered as neither completely dependent on nor totally

independent from other forms of communication. In this regard, he aligns himself quite closely with Raymond Bellour’s description of video as a genuinely intermedial configuration. Cubitt accordingly turns against an essentialist consideration of the medium and emphasizes: “There is no essential form of video, nothing to which one can point as the primal source or goal of video activity” (Cubitt, 1993: 2). In so doing, Cubitt builds upon Roy Armes’s observation that, on the basis of the continual changes in video technology, it is increasingly difficult to reduce the medium to specific, fixable qualities (Armes, 1988: 1). He proposes to avoid referring to video in the singular entirely and instead uses the plural “video media.” He concludes: “Not being really a simple and discrete entity, video prevents the prerequisite for a theoretical approach: that is, deciding upon an object about which you wish to know” (Cubitt, 1993, XV–XVI). Still, as Ina Blom observes in her substantial investigation *The Autobiography of Video*, there are continuities in theoretical interrogations of the video medium: “Histories of art and technology have long centered on the ins and outs of medium specificity, the way in which the general material properties of a technical medium determines aesthetic production” (Blom, 2016: 29). Taking Blom’s observation as a point of departure, this essay comprises different theoretical viewpoints on the materiality of the electronic image, on video’s image flow and signal structure, and on video as intermedium and assemblage (Thoben, 2022: 39–107)¹.

MEDIUM SPECIFICITY

The idea of a medium specificity of video was bound up with its differentiation from adjacent media such as film and television as early as the 1960s. Specific features of the electronic image were considered unique and constitutive of video as a medium. In today’s digital realm, however, formerly distinct media appear to converge. Convergence theories and theories of medium specificity are therefore to be understood as antagonistic concepts: while convergence refers to the levelling of medial differences through the removal of formerly distinct medial configurations, medium specificity implies the continual (re)construction of differences.

Historically, the concept of medium specificity has been discussed from various theoretical positions.

Most well-known are the art-historical arguments of Clement Greenberg and Rosalind Krauss.

With his essays “Avant-Garde and Kitsch” (1939) and “Towards a Newer Laocöon” (1940), Clement Greenberg draws on Gotthold Ephraim Lessing’s argument that each art form is shaped by material limits and requirements for the purposes of his own theorizing (Lessing, 1853). He introduces the concept of the artistic medium as providing the respective normative frame of reference for a given artistic practice:

“Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself. [...] It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all

¹ It includes reprints and edits of the relevant source texts mentioned in this essay.

that was unique in the nature of its medium. ... Thus would each art be rendered "pure," and in its "purity" find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence" (Greenberg, 1993: 86).

Greenberg understood medium specificity not merely as a self-critical interrogation of the respective material conditions of a given art form. He furthermore called for a kind of media purism that would, in the sense of an aesthetic standard, guarantee a purity of artistic forms of articulation to be derived from their material substrate (Greenberg, 1993: 97). The fact that artists continued to discover new ways of using and repurposing media, however, was hardly compatible with Greenberg's idea of the essential, supratemporal properties of media (Carroll, 1996: 32). Accordingly, he vehemently distanced himself from intermediality in the arts, that is, the media interactions, combinatorial practices, and transformations that characterized the work of his contemporaries (John Cage, Robert Rauschenberg, Fluxus, etc.).²

Unsurprisingly, Greenberg was criticized for his essentialist theoretical position. Objections also came from within the circle of his students and were directed primarily at the ahistorical character of his concept of medium specificity. From within the Greenberg circle, Michael Fried, for one, voiced his opinion on the problem of essentialism as follows:

"Modernism in the arts involved a process of *reduction* [...] until in the end one arrived at a kind of timeless, irreducible core (in painting, flatness and the delimitation of flatness). The implication of this account was that such a core had been the essence of painting all along, a view that seemed to me ahistorical" (Fried, 1987: 57).

Rosalind Krauss, another former student of Greenberg, primarily found the teleological orientation of his modernist media specificity to be problematic: "The pattern of modernism is thought to be teleological: a relentless one-way drive toward the logical reduction of a given medium to its essence, each stage of this reduction outmoding and supplanting its predecessor." (Krauss, 2011: 203) Krauss began to distance herself from Greenberg's position in 1999 with her analysis of

media as mutable and differential structures. (Krauss, 1999) Her criticism was very influential, as she did not merely problematize Greenberg's reductionism but at the same time presented an expanded theoretical viewpoint. According to Krauss, medium specificity is to be thought of as a variable set of conventions or rules. While these conventions are indeed to be derived from the physical-material properties of the medium in use, they are not reducible to these: "The specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support" (Krauss, 1999: 53). Krauss thus made a firm distinction between the physical materiality of the medium and the multiplicity of potential courses of action that could be derived from it. She further explored the concept of the "technical support" in two essays published in October in 2009 and 2011 (Krauss, 2006: 55–62). Here she adopted a central concept of Stanley Cavell's that described the relationship between technical materiality and media practice as a serial system: "Cavell's use of the term automatism to suggest the idea of a medium as a support for practice. ... sees the relation between a given 'automatism' and the form its development would take as necessarily serial in nature, each member of the series being a new instance of the medium itself" (Krauss, 1999: 59).

Unlike Greenberg, Krauss expressly does not support the view that supposedly essential properties already prefigure the manner and mode of a given media practice. In her view, the materiality of a medium remains open to reconfigurations and repurposings (Krauss, 2011: 18 et seq.). Krauss's conception of medium therefore encompasses the entirety of the "technical support" together with the regulatory system of conventions and affordances that it implies.

Central to Krauss's concept of medium specificity is the fact that it is articulated via a reflexive gesture with which the works refer back to their own medium. This reflexive gesture integrates the artistic works into a post-Greenbergian modernist canon: "Contemporary artists ...wrest from that support a new set of aesthetic conventions to which their works can then reflexively gesture, should they want to join those works to the canon of modernism" (Krauss, 2006: 56).

2 "What's ominous is that the decline of taste now, for the first time, threatens to overtake art itself. I see 'intermedia' and the permissiveness that goes with it as symptom of this. ...Good art can come from anywhere, but it hasn't yet come from intermedia or anything like it." (Greenberg, 1981: 93).

Approaches toward the continuation of this debate outside of Greenberg's circle and in reference to technical visual media can be found in the commentaries of Erika Balsom and Ina Blom. Balsom begins by underlining the significance of the reflexive gesture for Krauss's concept of medium specificity. Reflexivity, according to Balsom, aims for the reconstruction of an aesthetic autonomy that seals the work of art off from mass-cultural commodification. She sees the concept of medium specificity as a commitment to an enduring modernism, albeit one with an inherent problematic tendency toward formalism. On the other hand, she acknowledges that differential specificity and the self-interrogation of the medium (in Krauss's sense) no longer aim for the kind of transparent, ahistorical self-identity once attributed to Greenberg's modernist conception of media (Balsom, 2013: 92f). For Balsom, it is crucially important to point out the historical variability of medium specificities (Balsom, 2013: 74).

In a similar reading of Krauss's arguments, Ina Blom points to the difference between modernist "self-referentiality" and "recursivity." While, in Blom's view, "the concept of self-reference is often misread as solipsism, the concept of recursion places emphasis on the fact that reflexive attention to the properties of an artistic medium does not reproduce this medium as self-identical" (Blom, 2013: 150). Rather, Blom sees medium-specific recursion as an instantiation of the medium that is different in each individual case (Blom, 2013: 150). She therefore makes the case for updating the modernist analysis of medium specificity as a means of counteracting the erasure of critical differences in today's information economy.

Taking into account the heterogeneous usages of video and television, Rosalind Krauss sketched out the limits of medium specificity in her 1999 text *A Voyage on the North Sea*:

"Television and video seem Hydra-headed, existing in endlessly diverse forms, spaces and temporalities for which no single instance seems to provide formal unity for the whole. For, even if video had a distinct technical support—its own apparatus, so to speak—it occupied a kind of discursive chaos, a heterogeneity of activities that could not be theorized as coherent or conceived of as having something like an essence or unifying core. [...] It pro-

claimed the end of medium-specificity" (Krauss, 1999: 31f).

According to Krauss, the various media-technical uses of video are too heterogeneous to be reduced to a set of technical properties. With the rise of video, then, a situation appeared on the horizon that would persist into the digital present, one that Krauss terms the "post-medium condition" and introduces as an antithesis to medium specificity. The "post-medium condition" addresses the crisis, triggered by the intermedial contexts of electronic technologies, of a modernist conception of media based on medial differentiation (Spies, 2006: 99-115). As such, two terms derived from differing theoretical positions—"media convergence" (media theory) and "post-medium condition" (art theory)—are related to one another (Balsom, 2013: 73).³

In the early 2000s, the discussion surrounding convergence and medium specificity reignited against the backdrop of ubiquitous digitization. Asking himself to what degree medium specificity can still be meaningfully discussed in the age of digitization, Lev Manovich, for instance, takes the following position:

"In fact, regardless of how often we repeat in public that the modernist notion of medium specificity ("every medium should develop its own unique language") is obsolete, we do expect computer narratives to showcase new aesthetic possibilities that did not exist before digital computers. In short, we want them to be new-media specific" (Manovich, 2001: 237).

In further arguments, Stephen Maras and David Sutton point to the fact that the concept of medium specificity also plays a role in regard to digital media. They subject the seminal 1999 study *Remediation: Understanding Media* by Jay David Bolter and Richard Grusin to a critical reading. In their book, Bolter and Grusin develop the concept of remediation, drawing on McLuhan's ideas, according to which new, emerging media consistently represent and refashion older, preceding, established media formats. Bolter and Grusin fundamentally understand new media as hybrids that stand in a constant dialectical relationship to established analog media and draw on them as resources:

3 Erika Balsom speaks here of "twin phenomena".

“What is new about digital media lies in their particular strategies for remediating television, film, photography, and painting. Repurposing as remediation is both what is “unique to digital worlds” and what denies the possibility of that uniqueness” (Bolter; Grusin, 2000: 50).

Maras and Sutton correctly point out that remediation is being invoked here as a unique characteristic of digital media, which ultimately, contrary to the intended argumentation, connotes a specificity of digital media (Maras; Sutton, 2000: 107). Ostensibly, Bolter and Grusin are aware of this connection when they emphasize, very much in the spirit of Rosalind Krauss, that the phenomenon of remediation does not have to do with an essential property but rather a currently predominant convention or affordance of digital visual media:

“In arguing that all mediation is remediation, we do not mean that remediation is the irreducible essence of either digital media or mediation generally, but rather that at our historical moment, remediation is the predominant convention at work in establishing the identity of new digital media” (Bolter; Grusin, 2000: 54).

In this context—albeit without referencing Krauss—Maras and Sutton argue against undertaking an analysis of hybrid digitality and its phenomena of remediation and convergence without renewed critical recourse to the concept of medium specificity (Maras; Sutton, 2000: 101 et seq.⁴). This medium-specific perspective can help identify how even hybrid digital media establish specific forms of mediality. (Maras; Sutton, 2000: 109) Media should be observed in a historicizing manner, comparing between established and emergent forms, and in the context of intermedial connections rather than in isolation from one another.

Accordingly, questions of medium specificity were taken up once more in connection with the concept of intermediality, itself under discussion since the 1990s and 2000s. With reference to the positions of Manovich and Krauss, Jens Schröter suggests that the concept of the artistic medium in particular is increa-

singly difficult to define. The cause for this, according to Schröter, is the artistic use of electronic media such as (digital) video, on the one hand, and the rising prevalence since the 1960s of installation-based art forms that have broken with the notion of a medium-specific justification of modernism, on the other (Schröter, 2010: 109). In his analysis of the political dimension of the concept of intermediality, Schröter refers principally to Krauss’s concept of the post-medium condition (outlined above), as Krauss, too, brings a political dimension to bear upon this idea: “Art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital” (Krauss, 1999: 56). Art is therefore faced with the task of freeing itself from the mass-media use of the electronic image within a ubiquitous culture of the multimedia spectacle.⁵ Drawing on Walter Benjamin, Krauss takes the view that this distancing is to be achieved primarily through the artistic appropriation of obsolete media that have come to the end of their careers as commercial technologies. Obsolete media thus avoid the risk of being reintegrated into the capitalist culture industry and put to use in the service of its spectacular effects (Krauss, 1999: 41). In her discussion of Rosalind Krauss’s hypotheses, Erika Balsom expounds upon the dialectic relationship between obsolescence and media convergence in the era of techno-capitalism in somewhat more detail:

“One can, for example, identify moving image work that embraces the antispectacular, cultivating an interest in the obsolete and discarded forms that constitute the dialectical other of capitalism’s focus on the incessant production of novelty. [...] Though they might seem to be diametrically opposed to spectacular culture, they in fact agitate from within it by mining its detritus” (Balsom, 2013: 62).

According to Balsom, the artistic appropriation of obsolete technologies does not necessarily correspond to a modernist-autonomous reinvention of the medium in Krauss’s sense. Obsolete technologies are often intentionally staged as objects of aesthetic contemplation in order to indicate the history of a particular media usage (Balsom, 2013: 94).⁶ In the course of his contributions to the theory of intermediality, Jens Schröter correctly states that the identity of media is not simply

4 Even if there are certain commonalities between this and the argumentation of Rosalind Krauss, her theoretical position does not play a role for Maras and Sutton. Their reflections on the emergence of medium specificity are based to a significant extent on Deleuze and Guattari’s theoretical concept of media assemblage (Maras and Sutton, 101 et seq.).

5 Accordingly, “Art in the Age of the Post-Medium Condition” is the subtitle of her book, *A Voyage on the North Sea*.

6 The video installations of Joep van Liefeland offer a prime example of this.

a given but can only be arrived at by means of deliberate, differential demarcations and intermedial references: “The definition of the ‘specific character’ of a medium requires the differential demarcation from other media” (Schröter, 2011). Erika Balsom even develops the argument that it is precisely historical situations marked by convergence and hybridization that produce media-specific strategies (Balsom, 2013: 74). Janna Houwen also makes reference to this continual interaction between hybridization and specificity in her examination of the relationship between film and video. She draws attention once again to the position advocated by Krauss and Blom on the historical variability of media specificities, while similarly taking up the theoretical approach of remediation: “The arrival of video not only changed the specificity of film by taking some of its genres. The

video-specific characteristic of instant broadcast very much altered the way in which film was specified” (Houwen, 2017: 55).

At this point, it can be stated that the concept of differential specificity as developed by Krauss represents an important point of reference for the video-theoretical texts mentioned here. Medium specificity can be understood as an incomplete, complex differentiation of medial affordances that are subject to historical variability and are articulated artistically in the form of recursive structures. The question of medium specificity forms a constant in the discourse on an independent video aesthetic that remains significant today—one that goes beyond classic modernist reductionism and is compatible with contemporary concepts of material agency as well as dispositive and action theories.

VIDEO FLOW: THE UNSTABLE IMAGE

Like Rosalind Krauss, Yvonne Spielmann differentiates between technology and medium. Within video as artistic medium, says Spielmann, specific methods and forms of expression can be recognized that, while derived from their particular technology, are not reducible to it. Spielmann offers a comprehensive video-theoretical contribution from an art and media-studies perspective in her 2005 monograph *Video: The Reflexive Medium* (Spielmann, 2005 [2008]). In this book, she first and foremost investigates the aesthetic repertoire of video as a medium and in so doing incorporates—similarly to Maurizio Lazzarato—the aspiration for the development of a comprehensive theory of video. Her initial thesis states that video technology, with its specific possibilities for image synthesis and manipulation, invites artists to develop a distinct medium-reflexive video aesthetic. Spielmann differentiates here between two fundamental medium-aesthetic qualities, or basic categories, of video: audiovisuality (transformativity) and reflexivity (processuality) (Spielmann, 2008: 137). She regards the artistic positions discussed in her book (particularly those of Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, Nam June Paik, the Vasulkas, Peter Campus, and Robert Cahen) as “deployments specific to media, which establish video as a reflexive audiovisual medium” (Spielmann, 2008: 137). In her contribution to this volume, Spielmann sketches out the evolution of a medium specificity as the development of the technology into a medium. Medium specificity is thus not a given set of qualities for Spielmann but

rather the result of process-related—and, in this case, artistically reflexive—engagements with a technology. It is only when a specificity of expressive possibilities has developed within the framework of artistic practice that video becomes a medium that, to Spielmann, can be differentiated from others.

Spielmann pays particular attention on the one hand to the use of video processing tools, such as keyers and synthesizers, and on the other to characteristic signal processes such as closed-circuit feedback, raster manipulation, and electromagnetic modulations, which can reveal the flow of the video signal, influence it, or change it. Spielmann’s assessment, like that of other authors such as Maurizio Lazzarato or Bill Viola, is that in video we are dealing with an open, unstable, and incoherent form of technical image that is subject to constant transformation. In the context of a media comparison to cinema (projection) and television (transmission), Spielmann analyzes, like Anne-Marie Duguet, the *video dispositive*—but unlike Duguet, Spielmann opts for the concept of the “apparatus” as influenced by Jean-Louis Baudry. While cinema and television determine the orders of seeing in the public space of the movie theater or the private space of the domestic living room, no comparably systemized regime of the gaze exists in video, as its apparatus-based structure is too modular and incoherent. Theories of convergence, which seek solely to present video as an intermediate form on the way from film to digital, are accordingly

unsuited to take into account the historic specificity of forms of expression developed on video. One reason for the hasty classification of video by an all-too-linear media historiography, Spielmann concludes, is that there has thus far been no video theory comparable to film theory that could provide the orientation necessary for this debate (Spielmann: 2006: 62).⁷

While the sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato is known for his studies on the relationship between labor, economy, and society, he has also worked on cinema, video, and new technologies of image production. He has made a pivotal contribution to video theory with his wide-ranging study of time perception in the post-Fordist era, significantly entitled *Videophilosophy*. In this study, written as an analysis of information economy in the context of immaterial labor, Lazzarato dedicates himself to a comprehensive theoretical consideration of the electronic image. Building on Henri Bergson's analysis of the temporality of the moving image, and with particular reference to relevant artist's texts by Nam June Paik and Bill Viola, Lazzarato turns his focus to the "time-matter" of the video image—that is to say, the fluctuating electromagnetic image signal (Lazzarato, 2019: 81).

Here, Lazzarato explicitly differentiates between the signifying flow of images on video, as alluded to by Fredric Jameson and Raymond Williams, and the asignifying flow of the electrons underpinning the technical signal.⁸ Lazzarato begins by focusing on the constitution of the video signals and the way in which an image emerges from the signal. As for many other authors, Lazzarato's point of departure is the difference between the video image and the film image: the video image is not an issue of a mechanically animated stationary photogram, as in the case of film, but rather "an image in continuous formation painted by an electronic brush" (Lazzarato, 2019: 83). Be-

cause of the progressive line scannings, the analog-electronic image should be thought of as a frame of points and lines comparable to a weaving pattern, the difference being that the video flow ultimately weaves itself on into infinity (Melitopoulos; Lazzarato, 2003: 117–125).⁹ With reference to theses of Bill Viola and Nam June Paik, Lazzarato discusses the time-character of the electronic image. Whereas film unspools photograms, merely switching on a video camera reveals the signal itself to be time-matter. As the modulation of an electronic signal flow, video maintains a more direct relationship to the vibration of light than film does. Lazzarato's argument is supported from the technical perspective insofar as, on video, the color spectrum is modulated as chrominance onto a subcarrier and must thus continually be temporally coded and updated as a vibration.¹⁰ Lazzarato recognizes in the video medium a reproduction of the relationship between perception and material in Henri Bergson's sense. Bergson conceives of perception as a material process, initially as pure perception—to which Lazzarato refers a number of times. As Bergson emphasizes, "pure perception" is to be understood as a theoretical hypothesis, for it would be a quasi-mechanical process of perception without affectivity or cognitive performance (Bergson, 1912). The continual current of vibrations that reach the human sensorium in the process of perception, says Lazzarato, displays a structural similarity to the technical signal flow of video. In both cases, an actual image must first be extracted through selection and contraction of asignifying flows. As signifying images are synthesized out of the flow of "pure perception" through the labor of intellectual synthesis, video processing may be understood, according to Lazzarato, as a corresponding kind of synthesis. Video montage simulates intellectual labor—and from this perspective it is not the moving image (as the etymological roots of *video* suggest) but rather time that becomes the intrinsic concept of the medium.

7 "When the understanding of media-specificity is not at the core of discussing video, the conversation can become purely academic. This occurs mainly in debates on the convergence of various technical media tools that have no body of video theory comparable to film theory to provide the necessary orientation." (Spielmann, 2006: 62).

8 In his seminal work *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Fredric Jameson dedicates a chapter especially to video. Here he invokes Raymond Williams's description of television as total flow streaming without interruption. To Jameson, this image stream of television and video consequently turns into surface phenomena whose objectifiable, memorable forms are revoked, implying a structural exclusion of memory. Where critical distance shaped the reception of political modern cinema, video is in contrast a depersonalized "total-flow" experience that characterizes itself far more through immersion into the flood of images. Jameson understands video as textual structure or a stream of signs that stands in opposition to objectifiable semantic content and thus subverts traditional models of interpretation. He sees the free flow of signifiers in the video medium as a prototypical example of his general thesis of the postmodern end of grand narratives.

9 See also the dialogical collaboration between Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato (Melitopoulos and Lazzarato, 2003: 117–125). Melitopoulos also references Lazzarato's theories numerous times in her video works, while Lazzarato's texts lean extensively on assertions made by Melitopoulos.

10 Color and brightness signals on video may accordingly be depicted oscillographically.

From the position of media archaeology, Wolfgang Ernst poses the question of a specific videocity. This addresses a specific quality and technical mode of being and operation of video, intended as a conceptually analogous construction to the word “electricity.” The particularity of Wolfgang Ernst’s media-archaeological approach is that it is directed not at cultural semantics but rather at the “non-discursive level of medial praxis in its epistemological consequences, faithful to an information theory that does not interpret communication hermeneutically, but calculates it mathematically” (Ernst, s.d.).¹¹ Working from this perspective, Ernst, in the tradition of Friedrich Kittler, conceives of media as artifacts—that is to say, as apparatusive materiality—that must be explicated on the level of their signaling operations. As a point of departure for his argument, Ernst—like Lazzarato and Jameson—looks to the characterization of video as flow, as an image stream that constantly undermines the authority of the narrative.

To get to the bottom of the electronic image’s texture, Ernst calls particular attention to the aesthetic of disruption in video as a medium. It is through static and interference that video first reveals its time-based nature. In his book *Sonic Time Machines*, Ernst devotes a section to the sonic nature of the electronic image (Ernst, 2016: 27 et seq.).¹² Referring to Marshall McLuhan’s concept of acoustic space, he points out that the reception of an analog-electronic image does not have quite the same character as a distant visual

representation but comes much closer to a quasi-“acoustic,” or, more specifically, sonic experience of resonance (Carpenter; McLuhan, 1960: 65-70). In this sense, it is also necessary to analyze the time-sensitive video image in its sonic aspects, once again revealing its difference to the purely optical film image. While the time-basedness of the electronic image is in fact subliminal and runs below the perceptual threshold, it nevertheless reveals itself, says Ernst, when the pause button is pressed as a video plays. In that state, artifacts destabilize the video image, thereby indicating the continual execution of line-scanning and revealing the temporality of the video image, as it were. Unlike Raymond Bellour, who also develops his theoretical consideration of video by means of the still image—and in so doing calls attention to the particular passages of the photographic that live on in electronic image media as the freeze frame—Wolfgang Ernst limits himself to the material specifics of the electronic still image. He furthermore characterizes video, like Bellour, as an “in-between medium” in the history of audiovisual media—albeit here, too, from a strict technological perspective. As a digital-analog hybrid medium, he says, video stands between the television and the computer in that it is based upon analog signals but is nevertheless also digitally addressable via the timecode generated by synchronization signals.¹³ From a media-archaeological standpoint, it is in the universal machine, the computer—one that does not operatively differentiate between image, sound, and text, and thus levels medial differences—that specific videocity necessarily meets its end.

VIDEO AS INTERMEDIUM AND ASSEMBLAGE

As a theorist and curator, Anne-Marie Duguet began to delve into the role of technology in art quite early. Her first video book, *Vidéo, la mémoire au poing*, appeared in 1981 (Guguet, 1981).¹⁴ With her 1988 essay “Dispositifs”, Duguet made a seminal contribution on the dispositive structure of the video medium—one that, up to this point, has only been available in French and as such has not yet received the consideration it deserves within the English-language debate (Duguet, 1988: 221-242). Duguet understands her

concept of the dispositive to be at once a continuation of and differentiation from apparatus theories, particularly as they influenced French cinema studies in the 1970s (with specific reference here to Jean-Louis Baudry). While the apparatus theorists analyzed cinema as an ideological agent that acts upon passive spectators, the spectators in Duguet’s model of the dispositive are incorporated explicitly as an active component. In this way, Duguet also turns against traditional media-theoretical standpoints that create a di-

11 Wolfgang Ernst, “Medientheorie als Medienarchäologie: Einsichten im technischen Vollzug,” <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/Schriften-zur-medienarchaeologie/notizbuch/pdfs/med-definition-notiz.pdf>.

12 The concept of the sonic is intended to demarcate a difference from the anthropocentrically determined notion of sound.

13 Timecode display for analog tapes was established in the 1980s and had become standard by the introduction of full-digital formats. For more on timecode standards, see Weise and Weynand, 2013.

14 This book also contains the essay “La vidéo des femmes”.

chotomy, with communication systems on the one side and society on the other.

Duguet conceives of the spectators of videos not as purely visual, disembodied subjects but rather as embodied spectators who, especially in installation settings, may no longer be understood as fixed and passive (Duguet, 1988: 228). On the other hand, Duguet points to the enmeshment of technical actors, institutional frameworks, and the singular-subjective experience of perception. Understood as such, the dispositive is fundamentally subject to a scenographic order: that is to say, the way in which spectators are implied—which may be different from case to case—plays a role not only in the framework of a video installation but even in the viewing of a videotape. Each time a video is played, the configuration of the medial staging must be considered anew. Duguet's feminist theoretical position concerns itself first and foremost with a representation-critical interrogation of the intersections between the medial and physical apparatus, the image-body and the body-image, the dispositive and the subject capable of action (Adorf, 2008: 13).

Raymond Bellour is one of the few authors to bridge the gap between the great tradition of French film criticism and video (Widendaële, 2016).¹⁵ He developed an interest in video art through engagement with the works of his friend, the video artist Thierry Kuntzel. A comprehensive theoretical consideration of video as medium, primarily in the context of a relational configuration of technical image media, is to be found in Bellour's work since the late 1980s—especially in the essays "Video Utopia" (1986), "Self-Portraits" (1988), "Double Helix" (1990), and "Between-the-Images" (1990). Summaries of a number of these texts can be found, along with other essays, in the essay collection *Between-the-Images*, published in English in 2012 as a revised edition of the original 1990 French text.

The term *between-the-images* primarily addresses the intermediary space between individual images. Bellour describes this "in-between" topologically as a virtual passage-space, a point of intersection between image-media, in both the mental and physical sense (Bellour, 2012: 17). According to Bellour, this passage is primarily evident in video. Video, he claims, can be thought of as a medium that dissolves the boundaries of photography and film at once, as it integrates both

the static and the moving images. In this sense, video is the medium of liminal passages through and transitions between images. Bellour analyzes the form of this image transition via the example of the still image or the frozen moving image: here, a passage of the photographic emerges in the context of moving-image media that begs a reconsideration of the dichotomy of standstill and movement. For Bellour, it is thus no accident that the freeze frame and other forms of the photographic that increasingly found their way into the cinema of the 1960s coincide with the image processing nascent in video.

Bellour conceives of video as embodiment of the capacity for the passage through images as such. The medium materializes the power of divergence on the level of the image's technical construction. With all of its possibilities for the integration and processing of images of other technical media, video appears as a potentiality with an inexhaustible reservoir of image mutations at the ready—one that, looking toward digital media, becomes a floodgate, a "go-between" (Bellour, 2012: 17). Bellour sees this transformational strength of video as being particularly realized in artistic explorations. Like Fredric Jameson, he describes the video medium as a spectrum, reaching from experimental video art on one end to the commercial application of video in television production on the other. Video should therefore only be thought of in its interplay with other media, that is to say, in its reciprocal connections not only to other image-media, such as film or television, but also to music. (Bellour, 2012: 17; 1985: 91-119)¹⁶ This notion is integral to Bellour's approach, as video is never understood as a solitary entity but rather as a genuinely intermedial configuration.

In providing a deep temporal dimension to current media practices, Siegfried Zielinski also regards video - its technological structure as well as its socio-economical dispositive - as a "transitional medium" (Zielinski, 2010: 388). Early on, Zielinski put emphasis on video as a recording technology. His seminal historiography of the video recorder from 1986 provided an extensive survey on the topic (Zielinski, 1986). The saturation of households with video recorders in the 1980s, its effect on the distribution of media content and its entanglement with the economics of television also serves as a point of departure for his analysis

¹⁵ Jean-Paul Fargier and Philippe Dubois represent comparable French theoretical positions (Widendaële, 2016).

¹⁶ See also Raymond Bellour, "An Interview with Bill Viola," *October* 34 (Autumn 1985): 91-119 (in particular p. 92).

of what he calls a “new audiovisual discourse” in *Audiovisions: Cinema and Television as Entr’actes in History*, first published in German in 1989 (Zielinski, 1999: 219-272).

His essay “Video Intimus” (2010) revisits video theoretical considerations and begins by analyzing the differences between the economical dispositives of cinema and video. In cinema, none of the equipment affording the film experience in a material sense is owned by the audience. While cinema’s semi-public space is rented to the temporary community of those who have purchased a ticket, television began to reform this institutionalized ownership structure. Eventually, with the advent of the video recorder, the technology as well as the broadcast products became available to those who recorded them. Zielinski regards this as a paradigm shift, since audiovisual production now moved into the private realm and allowed to preserve pieces of life-time-events. Video art has reflected on this as well by deliberately exhibiting lived-through time events. As Zielinski observes, video slowly liberated itself from the hegemonic structures of mass broadcasting towards a dispositive of intimacy and privacy.

In her wide-ranging study *Autobiography of Video*, Ina Blom introduces a research approach that brings together media art historiography and media archaeology. According to Blom, autobiography and video are related in two respects: first, video as a technology in service of techno-cultural self-representation of so-

cial subjects stands as a signal-based corollary to the first-person narrative shaped by corresponding literary formats. On the other hand, Blom’s central concern is in tracing an autobiography of the medium itself—beyond the supposed subserviences or alliances between video and social subjects. Discontinuities and differences regarding the localization of media technologies and human actors should thus be brought to the forefront (Blom, 2016: 31-33). Proceeding from numerous artistic assessments (also discussed by Yvonne Spielmann in her book on video) that grant the medium of video a co-creativity or capacity to act, Blom inquires about the consequence of this agency that is ascribed to the medium and the interrelated performative capability for critical action. Her focus lies on the fundamental relationship between memory technologies (such as video) and a social ontology, as well as associated questions about the relations between art, technology, and social memory. These problems are to be elucidated through material traces (video recordings), discourses, as well as both hardware and software. Blom’s approach does not therefore proceed from the poetic powers of artists and artworks but conversely from the efficacy of the video medium as a memory technology that itself makes use of artistic frameworks, their personnel, and their skills as an experimentation with its own capacity for remembering.¹⁷ Understood as such, the autobiography of video is not a history (of the invention) of developments in video technologies and their appropriation into art but rather a depiction of processes or operations of technical individuation and connectivity.

CONCLUSION

As argued above, video has formed a self-differentiating media system, a layering of conventions that cannot be reduced to the material characteristics of their technological foundation. Taking its different forms of usage into account, video can be seen as an ever-changing technological assemblage from which certain affordances emerge and which encompasses technical as well as

human agency. The numerous theoretical approaches to video as a medium are characterized by a productive internal pluralism of perspectives. Viewing today’s accessibility and ubiquity of digital video applications against this historical backdrop of theoretical approaches may help to understand the many passages that have made video what it is now.

17 “I will attempt to trace the effectuating powers of a memory technology—analog video—that used artistic frameworks and art-related materials, personnel, and skills as part of an exploration of its own capacity for memory.” (Blom, 2016: 16)

REFERENCES

- ADORF, Sigrid - *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript, 2008.
- ARMES, Roy - *On Video*. London: Routledge, 1988.
- BALSOM, Erika - *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- BELLOUR, Raymond - "An Interview with Bill Viola". *October* 34 (Autumn 1985), 91–119.
- _____ - *Between-the-Images*, trans. Allyn Hardyck. Zürich and Dijon: JRP/ Ringier with Les presses du réel, 2012.
- BERGSON, Henri - *Matter and Memory*, trans. N. Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: MacMillan, 1912.
- BLOM, Ina - *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*. New York: Sternberg Press, 2016.
- _____ - "Inhabiting the Technosphere: Art and Technology beyond Technical Invention". Dumbadze, Alexander and Hudson, Suzanne (ed.) - *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- BOLTER, Jay David; Grusin, Richard - *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Carpenter, Edmund; McLuhan, Marshall - "Acoustic Space". Carpenter, Edmund and McLuhan, Marshall (ed.) - *Explorations in Communication: An Anthology*. Boston: Beacon Press, 1960, pp. 65–70.
- CARROLL, Noël - *Theorizing the Moving Image*. Cambridge/NY/Melbourne: Cambridge University Press, 1996.
- CUBITT, Sean - *Videography: Video Media as Art and Culture*. London: Palgrave Macmillan, 1993.
- _____ - *Timeshift: On Video Culture*. London: Routledge, 1991.
- DUGUET, Anne-Marie - "Dispositifs" *Communications* 48, Vidéo (1988), 221–242
- _____ - *Vidéo, la mémoire au poing*. Paris: Hachette, 1981.
- ERNST, Wolfgang - *Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- _____ - "Medientheorie als Medienarchäologie: Einsichten im technischen Vollzug", s.d. In: <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/Schriften-zur-medienarchaeologie/notizbuch/pdfs/med-definition-notiz.pdf/view> (Access: 02 September 2021).
- FRIED, Michael - "Theories of Art after Minimalism and Pop". Foster, Hal (ed.) - *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987.
- GREENBERG, Clement - "Modernist Painting". O'Brian, John (ed.) - *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
- _____ - "Intermedia". *Arts Magazine* 56, no. 2 (1981), 92–93.
- HOUWEN, Janna - *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- KRAUSS, Rosalind - *Under Blue Cup*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
- _____ - "Two Moments from the Post-Medium Condition". *October* 116 (2006): 55–62.
- _____ - *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- LAZZARATO, Maurizio - "Video, Flows, and Real Time". Hetrick, Jay (ed. and trans) - *Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism*. New York: Columbia University Press, 2019.
- LESSING, Gotthold Ephraim - *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (trans. E. C. Beasley). London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1853.
- MANOVICH, Lev - *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- MARAS, Steven; SUTTON, David - "Medium Specificity Re-visited". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 6 (June 2000), 98–113.
- MELITOPOULOS, Angela; Lazzarato, Maurizio - "Digital Montage and Weaving: An Ecology of the Brain for Machine Subjectivities". Biemann, Ursula (ed.) - *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Vienna: Springer, 2003, pp. 117–125.
- SCHRÖTER, Jens, "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, no. 3 (2011), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- _____ - "The Politics of Intermediality". *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies* 2 (2010), 107–124.
- SPIES, Christian - "Video: In between Its Medium and Post-Medium Condition". Krause-Wahl, Antje; Oehlschlägel, Heike and Wiemer, Serjoscha (ed.) - *Affekte: Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript, 2006, pp. 99–115
- SPIELMANN, Yvonne - *Video: Das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. [English edition: *Video: The Reflexive Medium*, trans. Anja Welle and Stan Jones. Cambridge, MA: MIT Press, 2008].
- _____ - "Video: From Technology to Medium". *Art Journal* 65, no. 3 (Fall 2006), 55–70.
- THOBEN, Jan - "Medium Specificity and Hybridity: The Materiality of the Electronic Image". DANIELS, Didier and THOBEN, Jan (ed.) - *Video Theories. A Transdisciplinary Reader*. NY: Bloomsbury, 2022 forthcoming, pp. 39–107.
- WEISE, Marcus; Weynand, Diana - *How Video Works: From Analog to High Definition*, 2nd ed. Burlington, MA: Focal Press, 2013.
- WIDENDAËLE, Arnaud - *La vidéo au regard du cinéma: Pour une archéologie des 'idées de vidéo' dans la presse cinématographique française (1959– 1995)*. Lille: Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016 (PhD thesis). In: <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01425356/> (Access: 15 June 2021).
- ZIELINSKI, Siegfried - "Video Intimus". Weibel, Peter and BLASE, Christoph (ed.) - *Record—Again! 40years of video art.de, Part 2*, ed.. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- _____ - *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, trans. Gloria Custance. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- _____ - *Zur Geschichte des Videorecorders*. Berlin: Spiess, 1986.

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

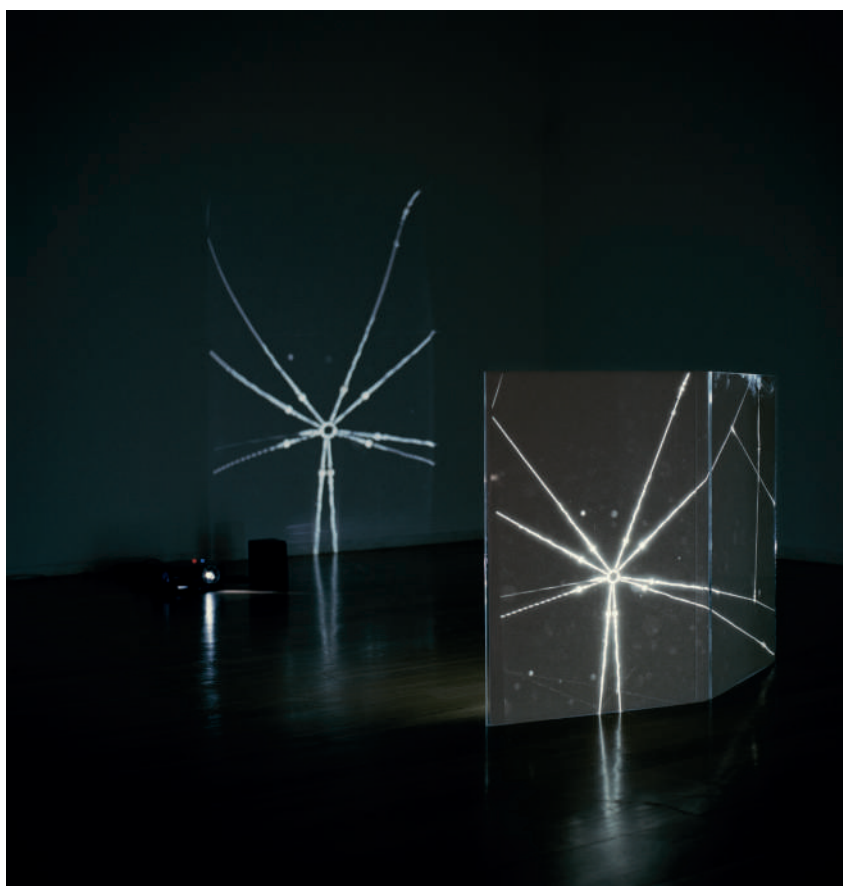


Fig. 02. Alexandre Estrela, vistas da exposição *Meio Concreto* (2020), Museu de Serralves, Porto. Créditos fotográficos: André Cepeda. Cortesia do artista.

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

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 refracção 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.

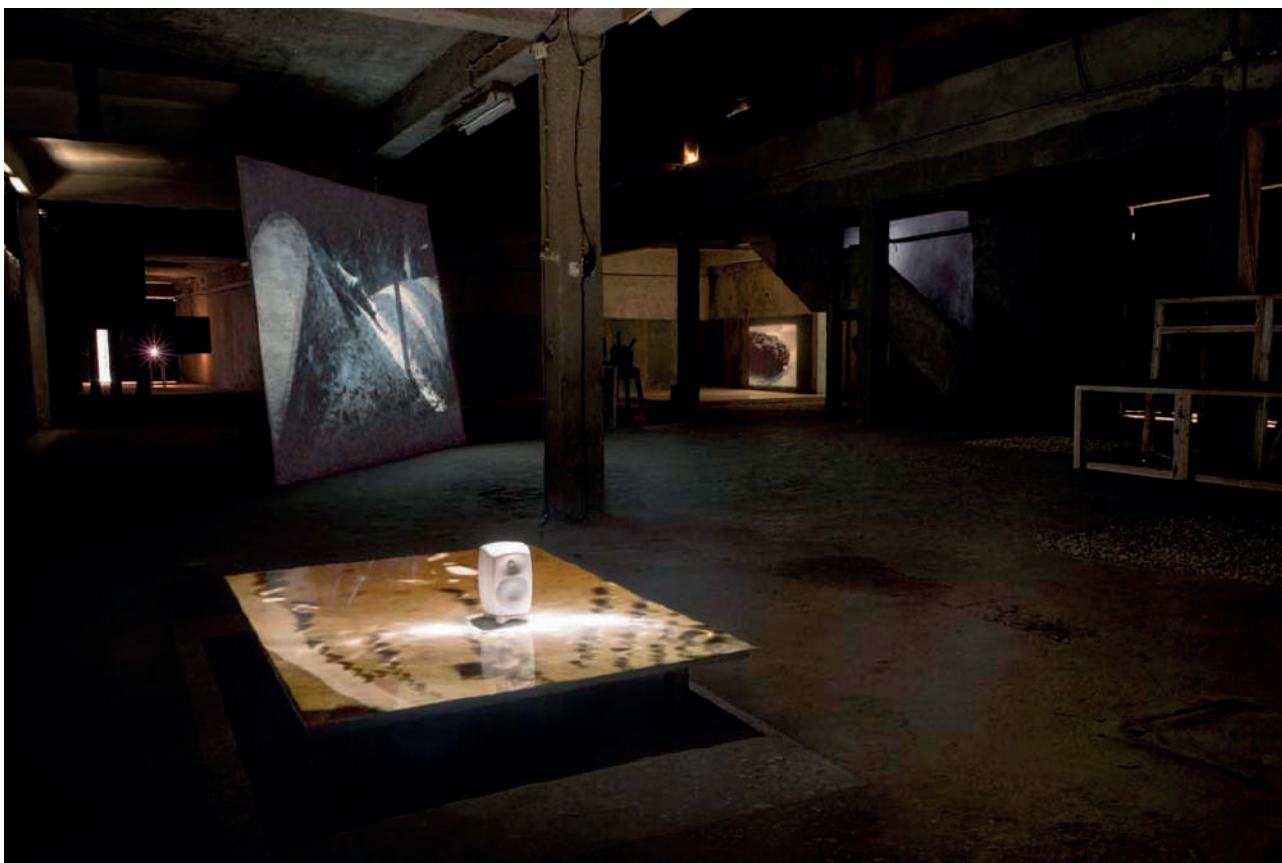


Fig. 04. Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vistas da exposição *Lua Cão* (2020), Galeria Zé dos Bois. Créditos fotográficos: Lais Pereira. Cortesia do artista.

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 – *Laocönte 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.



“INSUFFICIENT PROJECTIONS” IN VIDEO INSTALLATION ART ABOUT SKIN TONE BIAS: PARASITISM IN TAU LEWIS’ *FLESH-TONE MASK*

Helen Westgeest

Leiden University, Centre for the Arts in Society

h.f.westgeest@hum.leidenuniv.nl – ORCID | 0000-0001-9882-6182

ABSTRACT

This essay revolves around the question of how parasitism as fate of video’s insufficiency may metaphorically contribute to the contents of a video, as well as to the meanings of the installation in which it is included. A case study of Tau Lewis’ *Flesh-tone Mask* will serve as basis for addressing this concern. From the perspective of haptic visuality, it is clear that this video parasitizes on the surface of the masks included. At the same time, the video also acts as masked host, which provides new insights into parallels in insufficiency between video projection and casted, heterogenous masks. Moreover, the video’s symbiotic relationships strengthen its contents: the black woman considered “insufficient” can be said to “parasitize” on the appropriated pale skinned masks, thus evoking spectators’ “skin-awareness” while also breathing life into them as host. If Christine Ross argues that video’s insufficiency helps to complexify perception, I develop the argument that *Flesh-tone Mask* extends the suitability of this statement to the politics of skin tone bias.

KEYWORDS

Parasitism | Haptic visuality | Insufficient projections | Masks | Skin tone bias

Despite its fairly short history, video art is marked by a larger variety of different forms than can be found in many other artistic media, even when their history covers a far longer timespan. The fate of video as medium is that from its formative years it struggled with its materiality, and as a result, with its own identity. From its inception, video art has been feeding like a parasite on the materiality of another medium, starting out in its analogue stage as a supplement to the magnetic audiotape, to be presented on television. Later, in its digital stage, it became dependent on the projector and screen, parasitizing on the apparatus of film. When the led-flatscreen was introduced, video art could be presented as framed picture on a wall, becoming a parasite of the electronic screen, as well as sponging on a likeness with paintings. As rightly commented by François Bovier, in his general contemplation on video art, it is hard to define a visual medium that is both “essentially hybrid” and “capable of absorbing all forms of artistic expression” (Bovier, 2017: 41). In mixed-media installation art, however, video usually does not mainly survive on another materiality (though it still needs a support somewhere in the installation to be visible), but it is *juxtaposed* and *interrelated* to physical objects. This notion made me wonder how this kind of parasitism could contribute as metaphor to the contents of a video, and even to the meaning production of the installation art in which it features.

The artwork which immediately came to mind when contemplating this issue was Tau Lewis’ *Flesh-tone Mask* (2016, Figs. 01-03). Not because the video included in this installation artwork would obviously act as a parasite, but rather because the video seems to act in subtle ways as parasite *and* as host for other parasites, in relation to form as well as content. Before delving into this complex process of intermediality, it is useful to provide a brief visual analysis of this artwork created by the Jamaican-Canadian artist, whose miscellaneous oeuvre mainly consists of mixed-media installation art.

The most eye-catching component of *Flesh-tone Mask* is the metal clothes rack. Three pale-coloured silicone masks are hanging on hooks on the rack; the masks are casts of faces, and one of them is enlarged to include a female torso. The rack is kept in place through metal chains connected to a cinderblock. Next to it, a

beamer installed on a pedestal projects a video on the nearby wall. In the looping video, we see a woman (apparently the artist herself) who covers her body with the torso-shaped mask which the spectator will immediately recognize. Her own brown skin significantly contrasts with the pale pink skin tone of the mask. This observation is confirmed by a statement overlapping the moving images: “The masks replicate the features of African bodies without the presence of African skin” (Fig. 02). These words stimulate the spectator to return to the rack in order to look even more carefully to the features of the masks. Using a voice-over, the video provides insight into the process of creation, explaining why the features of the faces do not match with the colours of the masks. The artist took silicone castings of “black” bodies, and added grinded chalk pastels as pigments, about which is said: “The chalk pastels that I used to colour the masks belonged to three different brands, and were all labelled either ‘skin-tone’ or ‘flesh-tone’. ... This is one small example of the way POC’s [people of colour] are dehumanized on a daily basis”. In an interview, Lewis recalls memories of flesh-toned stockings and bras, panties and dresses that never matched her own skin tone (Parris, 2016: unpagged).

Flesh-tone Mask is a quite early work in the oeuvre of Lewis, who was born in the early 1990s. On her website, she characterizes her artistic work in general as dealing with personal, collective and historical traumas.¹ Her installation *Flesh-tone Mask* drew my particular attention, because it confronts notions of coloured people marginalized as “insufficient” versus video marginalized as “insufficient” artistic medium. What does video’s insufficiency and parasitism in this confrontation contribute as metaphor to the contents of this video, as well as to the meaning production of the installation artwork in which it is included? Video seems to present itself here as more than just an insufficient medium which needs objects to accomplish a strong embodied experience in the spectator. If video acts here as well in a clever way as masked host for other parasites, which new insights does it provide into relationships between video projection and casted masks?

To answer these questions, I will develop the following concerns as a theoretical framework. Several studies about video art and installation art are useful because

1 In: <http://www.taulewis.com> (Access: 15 July 2020).

they provide insights into topical debates on this medium, whereas views on concepts such as remediation (Bolter and Grusin) will help to understand the meaningful role of intermediality in this case study. Furthermore, I discuss the spectator's close-up confrontation with various representations of skin from the perspective of the embodied experience, and, more specifically, as haptic visuality (Marks; Barker). Finally, I rely on recent texts on the politics of skin tones (e.g. Lafont) which will allow me to explore specific connections between the medium and the subject of the artwork.

Before pursuing this approach, however, it is relevant to put into perspective the notion of "parasitism", as used here. Parasitism is commonly defined as a type of symbiotic relationship, or even a long-term relationship between two species. The one of the two which is called the parasite "gains benefits that come at the expense of the host member".² In the first paragraph, I mentioned how much the medium of video relies for its materialization on physical devices or supports. After being drawn in by the moving images, the viewer will commonly start ignoring the "host". Below, I will discuss how video's parasitism may contribute to the spectator's understanding of the contents of the installation artwork as a whole. Because *Flesh-*

-tone Mask obviously deals with skin tone bias, my argument will start with positioning this artwork into the context of the historical roots of prevailing views about people in terms of colour, as well as in hierarchical order, as found in the Euromerican part of the world. As a consequence, the term "parasitism" takes on a specific political meaning here. In this instance, to gain benefits at the expense of someone else is not a matter of a more powerful host, but comes at the cost of vulnerable people of colour. Subsequently, I will focus on the position and embodied experience of the spectator of *Flesh-tone Mask* as complementing the video's insufficiency. This is followed by a more specific reflection on the experience of projected images next to physical objects, in order to understand the insufficient projections as sophisticated masking aspect of this intriguing artwork. In so doing, my essay follows in the footsteps of Christine Ross' suggestion – in her essay 'The Insufficiency of the Performative: Video Art at the Turn of the Millennium' – that "aesthetic insufficiency" may draw attention to the option of a society which does not dictate "who we have to be and how to conduct ourselves", adding, in reference to Donna Haraway, that recent video art appears to play an important role in the re-articulation of the cyborg, in the meaning of a creature that forms itself through the confusion of boundaries (Ross, 2001: 30).

THE POLITICS OF INSUFFICIENCY

IN THE WHITE HISTORICAL PERSPECTIVE ON PEOPLE OF COLOUR

In 'How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race', Anne Lafont explains how from the beginning of the eighteenth century, skin colour became the qualifying system of division of the human species. Since then, this classification has been accepted as a "natural" border due to its visible obviousness. Previously, geographic divisions in the world were mainly based on an order of regions. Lafont demonstrates how around 1700 art, natural history and colonial law merged in stimulating and stabilizing skin tone as main categorizer. One of the most well-known classifications is Linnaeus' division into four groups of skin pigmentations: white, yellow, black and red (Lafont, 2017: 109, 90, 95). Since his mid-eighteenth-century ordering, the kinds of colour classifications changed, but categorizing people on the basis of skin tones and considering the category of

"white" as superior persisted. The seminal text *Black Skin, White Masks*, published by Frantz Fanon in French in 1952, could be considered as a historical root of the discussion included in *Flesh-tone Mask*. More than six decades later, Lewis presents herself in her video as a more emancipated woman, but she also notes the still common practice, as recently also criticized by the "Black Lives Matter" movement.

In the past, several efforts were undertaken to change the terminology based on colour and race into one based on culture. In *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Ella Shohat and Robert Stam discuss initiatives, from Franz Boas in the 1920s to Jesse Jackson in the 1980s, of promoting names such as African-Americans and European-Americans – actually a return to an order of regions – rather than spea-

² In: <https://biologydictionary.net/parasitism/> (Access: 15 July 2020).

king of colours, such as Blacks and Whites. Shohat and Stam elaborate on the advantages of the concept of “ethnocentrism”, because any group of people can be ethnocentric when seeing the world through cultural lenses of their own (Shohat; Stam, 1994: 22, 359). Contrary to efforts to overcome categorization on the basis of skin tones, groups of activists such as the Black is Beautiful movement and the Brown Pride movement gained support in the past few decades. They emphasized the colour of their skin as crucial for their identity. An increasing number of artists sympathized with this tendency. For instance, the Afro-American artist Kerry James Marshall became famous in the 1990s for his paintings depicting people with a pitch-black skin.

It is striking perhaps that Marshall, in his emphasis on black skin, did not choose to depict nude models. In a 1992 study, Judith Wilson concluded that the female nude, as a traditional subject in Western high art, has been avoided in the fine art production by African-American artists for almost two centuries. She explains this phenomenon by referring to the political connotation of the nude African female in mass media. In particular in nineteenth-century travel albums and early-twentieth-century magazines, smiling bare-breasted African “maids” appeared. The process of coping with this collective trauma evolved very slowly in the second half of the twentieth century, when the above-mentioned Black is Beautiful movement inspired black artists to “reclaim their body” (quoted in Kester, 1998: 270-271). Looking from this perspective at Lewis’ *Flesh-tone Mask*, it is interesting to note that in the video we see the artist “hiding” behind a pale pink torso mask, while clothed in her underwear (Fig. 03). This pose could be interpreted as critically “parasitizing” on the hegemony of the “white female nude” in the history of European painting.

The labels attached to Lewis’ masks include information which objectifies the masks. The text on the grey-brownish mask reads: “flesh-toned mask ‘Afro-Kittian Nevisian’”. The one on the whitest mask says “flesh-toned mask ‘Jamaican Canadian’”, suggesting that

this is perhaps a cast of the artist’s face. Labels on objects hanging on a rack may evoke associations with commodities, but the texts on the labels rather evoke associations with ethnographic archives in Euromerican museums. *Flesh-tone Mask* does not explicitly address the Euromerican visitor, however. In this respect, it is interesting to observe that the “inclusivity” of the visual communication in the work of Lewis differs from that of artists from the first generation of socio-political African-American artists, who explicitly addressed the audience as being white. For instance, Adrian Piper’s video installations confront the white public with their xenophobia. In *Cornered* (1988), Piper suggested to the white viewer that she or he actually appears to be black. After inhabiting a multi-ethnic continent for some centuries, they should be aware that racial uniqueness got lost. As she put it: “There are no genetically distinguishable white people in this country”, and “if racism isn’t just ‘our’ problem, but equally ‘yours’, how are you going to solve it?” By making Whites realize their hybridity as well as their privilege, Piper undercuts the comfortably voyeuristic premises of the classic scene of Whites watching Black performance (Shohat; Stam, 2014: 357-358). Although Lewis less explicitly calls on the white spectator to account, her critical comment about the discriminating “skin tones” of the chalks is an unambiguous condemnation. Moreover, when *Flesh-tone Mask* was presented in the Younger Than Beyoncé gallery in her hometown of Toronto, Lewis linked up her decision to use the cinderblock and chains with Toronto as being the most multi-ethnic Canadian city:

“The majority are Muslim and black. I’m incorporating cinderblocks into my work now, I take them from construction sites around the city’s gentrifying neighbourhoods. The cinderblock and chains that hold my work in place reference gentrification, ‘stuckness’ and slavery. I speak about appropriation with the acknowledgement that most of the pop culture we love was built on the backs of slavery (Parris, 2016: unpagged)”.

EMBODIED EXPERIENCE AND HAPTIC VISUALITY: SPECTATORS COMPENSATING INSUFFICIENCY

The life-size masks representing human skin, as well as the video which confronts the spectator with skin tone bias, strengthen the embodied experience of *Flesh-tone Mask*. Considering the title and subject of this artwork, the complex and much discussed notion of “flesh” (*chair* in French) from Maurice Merleau-Ponty’s late essays with philosophical reflections on the embodied experience is of particular interest. Debates about this notion, though, stress that the word should not be taken too literally. For instance, Taylor Carman argues that even if Merleau-Ponty described “flesh” as common to ourselves and the world around us, referring to what we and it are made of, and as being “tangible in touching, visible in seeing, sensible in sensing”, the term does not refer primarily to physical stuff. Merleau-Ponty’s use of the term is closer, according to Carman, to the “sensibility of things, perceptibility both of perceptual environment and ourselves as perceivers; visibility of vision, the tangibility of touch” (Carman, 2020: 159, 115).

This section deals with the question of the insights which recent debates about Merleau-Ponty’s concept of “flesh” and the resulting concept of haptic visuality of the “skin of film” can provide into meaningful experiences of the insufficient projections of the video in *Flesh-tone Mask*. Merleau-Ponty wrote his essays more than six decades ago, focussing on painting and the perspective of the artist. More relevant for a case study about contemporary video art and the interaction with the spectator, are subsequent studies such as Laura U. Marks’ *The Skin of the Film* (1999) and Jennifer M. Barker’s *The Tactile Eye* (2009). In these studies, terms such as flesh, skin and haptic visuality play a central role. Although the silicone masks in Lewis’ installation are more physical than the video projection, tactility is hardly applicable because we are only allowed to “touch” the masks with our eyes.

For the first chapter of her *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, a study about embodied, emotional experiences of film, Barker chose the title ‘Skin’. In the next two chapters she develops her argument by moving from the body’s surface to its inner realm, delving into musculature and, further, the do-

main of viscera. For the present study, particularly her first chapter is helpful. Her arguments include ample references to Merleau-Ponty, but if the latter focuses on the body of the artist in interaction with the surrounding world, Barker discusses the complex contact between the types of bodies of the characters, the viewer and the film itself. According to Barker, Merleau-Ponty’s concept of “flesh” is certainly not meant to refer literally to human flesh; his choice of the term would indicate “the crucial role of materiality and touch in the overall concept of reversibility” (Barker, 2009: 20). Most literally, Merleau-Ponty uses the example of the one hand touching the other hand. In this way, according to Drew Leder, Merleau-Ponty demonstrates that a body can act both as perceiver and perceived, subject and object (Leder, 1990: 210). From the perspective of the present study, one may wonder, who parasitizes on whom in the relationship of spectator and video (in particular in the literal meaning of the Latin word *video*, being “I see”).

Barker’s chapter ‘Skin’ starts with Carolee Schneemann’s film *Fuses* (1967), which shows the artist’s naked body and that of her partner entangled and in close-up, alternating or merged with projected textures of the physical film, such as dust, scratches and paint. According to Barker, these moving images invite the viewer rather to feel than to watch, because this film becomes in particular meaningful in the meeting of the film’s skin and the spectator’s skin (Barker, 2009: 23). It is noteworthy, regarding the discussion above about Merleau-Ponty’s interpretation of the concept of “flesh” as not or only partly tangible, that Barker’s notion of skin is apparently more tangible. Her characterization of skin is definitely applicable to the spectator’s (conscious or unconscious) awareness of the own skin: “the uniqueness of skin lies in its location at (and constitution of) the boundary between the body and the world. ... skin, which is not actually a limit at all but a place of constant contact between the outside and the inside” (Barker, 2009: 28). For a book about cinema it is quite surprising that Barker puts so much emphasis on surfaces and tactility. To understand this approach, it is necessary to turn to her source of inspiration, Laura U. Marks’ reflections on haptic images and haptic visuality.

In her seminal text *The Skin of the Film*, Marks applies the term “haptic visuality” in general to the way vision itself can be experienced as tactile, as if one is touching with the eyes, thus the eyes functioning like organs of touch, a view inspired by Merleau-Ponty’s concept of the embodied spectator. More specifically, haptic visuality refers to the spectator’s predisposition of experiencing specific images as haptic images. Marks calls images haptic when they evoke a sense of touch and invite the viewer to glance over the surface of the film screen (Marks, 2003: 162). Some of her arguments are applicable to the spectator’s experience of not only Lewis’ video but also the physical masks. For instance, Marks mentions as examples of haptic images close-up shots of bodies or cloths. It takes some time before the viewer realizes what he or she is looking at. In case of Lewis’ installation this means that the close-ups in the video encourage the spectator to close-up observation of the physical masks. Marks describes how a film camera zooms out of the close-up to show the meaningful context. In a comparable way, the visitor of *Flesh-tone Mask* is invited to go back and forth between the complementary parts of the installation. As a result, both the reversibility of the components and their interdependence become obvious, as if becoming parasites of each other. Interestingly, the etymological origin of the word parasite goes back to the Greek word *parasitos*, meaning “one who eats at the table of another”, which is a physical and dynamic action in a symbiotic relationship, in which in the case of *Flesh-tone Mask* the visitor also becomes involved.

If film is commonly considered as an immaterial projection, it is all the more intriguing that Marks distinguishes haptic perception from optical perception, the latter being a distanced view privileging the representational nature of images. Quite differently, haptic perception expresses a preference for material presence, which also involves the awareness of the spectator’s

own body as part of this experience, when “touching” the film with the eyes. This embodied experience is actually not much different from looking at objects and bodies represented in paintings and sculptures, especially when they evoke the inclination to caress their surfaces. The spectator is usually not allowed to touch artworks, which is unlike the common use of touch with respect to, for instance, a clothes rack or masks in a shop. Looking at the artist who touches the masks in the video, could be called an experience of “flesh” as reciprocal touch, in line with Merleau-Ponty’s concept. This observation relates to Marks’ mention that haptic cinema would present itself as an object to interact with, rather than an illusion to enter. Thus, if the narrative is considered to be a basic feature of film, it is all the more interesting that Marks argues that the haptic image forces the viewer to contemplate the image itself, instead of letting herself or himself be pulled into a narrative. Towards the end of her book, Marks notes that the difference between haptic and optical visuality is not as sharp as she suggested before. Most often, both are involved in processes of looking. She particularly observes an inclination to haptic images in feminist videos and intercultural cinema (Marks, 2003: 190, 163). *Flesh-tone Mask* complies with this identification as feminist as well as intercultural.

It is safe to argue, then, that for strengthening the spectator’s experience of haptic visuality, the video in *Flesh-tone Mask* parasitizes on the tactility of the masks. Moreover, the video encourages the viewer to close-up observation of the masks as hosts, which increases the haptic visuality of the masks. As metaphor, this kind of parasitism of the video may reinforce its contents: the black woman considered as “insufficient” parasitizes on the appropriated pale skin, while evoking an embodied “skin-awareness” in the spectator. In the next section I examine the masks as optional parasites of the video’s insufficient projections.

HETEROGENOUS MASKS SUPPORTED BY VIDEO’S INSUFFICIENT PROJECTIONS

In ‘The Insufficiency of the Performative: Video Art at the Turn of the Millenium’, Christine Ross notes how much recent media art has been preoccupied with “insufficiency-fallibility, limits, inhibition, dependency”. She concludes that the insufficiency in recent video art appears to be “an aesthetic strategy that reveals how fallible corporeality may well help us to complexify

perception” (Ross, 2001: 29, 33). It is interesting to relate these statements to Lewis’ *Flesh-tone Mask*, but in a different way than Ross does in her essay. Ross founds her argument on the basis of three video works: one by Douglas Gordon (*24 Hour Psycho*, 1993), one by Rosemarie Trockel (*Sleeping Pill*, 1999) and one by Diana Thater (*The best space is the deep space*,

1998). In these case studies, she mainly focuses on the resulting “perceptual insufficiency” of the spectator, due to the use of delay, evoked unawareness and getting lost. These terms are hardly applicable to Lewis’ installation. As became clear from the analysis on the basis of the concept of haptic visuality, the complexity of perception rather results here from the symbiotic relationship of the physical objects and the video projection, which is crucial for the meaning production in *Flesh-tone Mask*. In fact, the spectatorship of moving images merges with that of installation art.

The crucial role of the beholder in installation art was first addressed profoundly by Julie H. Reiss in *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Reiss argues that the spectator is integral to the completion of the work, or even the essence of installation art (Reiss, 1999: xiii). It is important to realize that Reiss focuses on installation art consisting of objects in the sense of “things”, often taken from daily life. As a result, the visitors who move along and in between the installation’s objects seem to be indispensable for linking objects with human beings. Quite differently, in installations which include videos that show people in action, the visitors entering the physical, static installation environments are actually met by virtual human beings in motion (Westgeest, 2016: 96-103). In their perception of these artworks the beholders have to integrate the presence of real objects with the virtual people in the illusory space (representing an event which took place elsewhere and earlier). The spectators become aware of the insufficiency of both media independently of each other. Ross’ terms such as “fallibility, limits, inhibition, dependency” come to mind, as well as her observation that recent video art would play a substantial role in the re-articulation of the cyborg. She does not limit the definition of a cyborg to the hybrid of the human being and a machine, but extends it to a creature “that forms itself through the confusion of boundaries” (Ross, 2001: 28). If Ross finishes her essay with the aforementioned words that the insufficiency in recent video art may be considered as an aesthetic strategy that uses fallible corporeality to demonstrate the complexity of perception, I would argue that *Flesh-tone Mask* even extends the suitability of this statement concerning the applied media to the politics of skin tone bias.

In *Flesh-tone Mask*, the meaningful use of fallible corporeality particularly applies to the issue of “projec-

tion”. If the common use of this notion is in the field of geometry, Liz Kotz’s article ‘Video Projection’ offers valuable insights into the essence of projecting the video’s light beam in the dark. Kotz delves into the origins of the term “projection”, derived from the Latin *projectionem*, indicating a throwing forward, an extension, but also referring to displacement, dislocation and transfer (Kotz, 2005: 102). Looking from this perspective to *Flesh-tone Mask*, the included video projection adds a political dimension to the installation by focussing on how skin tone bias is based on hegemonic projections regarding skin tone. The complexity of processes of projection is heightened by Lewis through multi-layered masking. Through casting, the faces of POCs are projected in the masks. The artist coloured them with pale-skin “displaced” pigments, and “dislocated” the casts onto another body. This process could be considered in line with Amelia Jones’ observation in ‘The Body and Technology’, in which she notes a recent return to the corporeality of performance art of the 1970s, but now the body is “defined through otherness (alienated in the visual or carnal experience of others), and specific in its identifications” (Jones, 2001: 20).

Lewis’ video about “projecting” someone else’s features in a mask of a displaced skin colour onto her own body is finally projected in the form of immaterial light rays on the conventional white flat surface (of the wall), next to the physical masks. The unusual combination of the traditional techniques of projecting film and casting of sculptures requires some effort on the part of the spectator to link the heterogeneous media in meaningful ways. The effect of putting the two parts of the installation apart as “insufficient in themselves” may be most evident when comparing this work to an artwork in which human skin, mask and projection literally merge. In Japanese artist Nobumichi Asai’s *Omote* [The public face], created in 2014 and two years before *Flesh-tone Mask*, moving electronic images are projected onto a Japanese woman’s face (Figs. 04, 05). Here, most literally, the video artwork “lives” as a parasite on the human skin. The projections change her skin into various colours and decorative patterns, but they also change her into a kind of cyborg. By means of the high-tech application of “real time face tracking” and “projection mapping”, the projections follow the model’s head while it moves. In an instructive documentary about Asai’s studio, it becomes clear that many tiny markers

were applied on the model's skin.³ Multiple projectors project the moving images onto the skin from various perspectives, directed by the tiny markers. This use of the human body as video projection screen is in line with an argument by Kate Mondloch in *Screens*. She notes that if the physicality of the film screen is ignored in cinema, it plays an increasingly important role in video art. Her case studies mainly include projection screens positioned in exhibition rooms as part of video installation art, on which, like in the case of Peter Campus, video recordings and shadows of the visitors are projected (Mondloch, 2010: 69-78). In *Flesh-tone Mask*, the shadow of the visitor who passes in front of the projector is also projected onto the wall, while "masking" the masked woman as an extra disguise. Although Lewis' installation does not include a spatially positioned (or living) projection screen, we may think of the heterogenous masks as protagonists in this installation, as "physical and moving projection screens" supported by the video as host.

Strikingly, the eyes of both Asai's model and Lewis' masks are closed, evoking associations with death masks, a ritual applied in many different cultures in order to keep a memento of the deceased.⁴ Whether low tech or high tech, however, the association with the broader use of masks in many different cultures is more productive. Asai's *Omote* [The public face] explicitly relates to the use of masks in Japanese culture. Asai refers to Japanese theatre, but also to the common expression of the figurative masks of "the public face" versus "the private face".⁵

In this respect, given my essay's focus on insufficiency, anthropologist Claude Lévi-Strauss' views in *The Way of the Masks* come to mind as well. He argues that a mask primarily refers not to what it represents but to what it transforms, or, actually, to what it does not represent directly. And masks, like myths, can be said to deny as much as they affirm. Masks display as well as exclude (Lévi-Strauss, 1982: 144). Lewis' masks hide, but also reveal. Masks are thus a kind of cyborgs, which confuse boundaries between the hidden living being and its disguise. This means that the mask could also be considered a metaphor for video projections which display "living" human beings, but actually also confuse boundaries between the (absent) living being and its projection.

From a more comprehensive perspective, the described struggle of the medium of video with its insufficiency, which turned out to be a productive characteristic of a parasite, appears to come close to a remediation process. In this process, as claimed by Jay David Bolter and Richard Grusin in their seminal *Remediation*, a new medium does not only benefit from its predecessor; an older medium can also remediate itself by means of a newer medium (Bolter and Grusin, 1999: 45, 48). They even argue that the new medium always remains dependent on the older one, and can never efface it entirely (47), which calls forth characteristics of parasitism. In *Flesh-tone Mask*, the video uses the traditional technique of casting in the sense of "projections of bodies" to remediate or reinvent itself as a meaningful projection medium; conversely, the traditional casted masks were remediated by the video into a newer "moving" medium. If video projection has hardly been considered as a newer version of masks as casted sculptures, my case study made me aware of this option. We may regard casts as "projective medium", since they result from a projection, in the sense of an incomplete or insufficient transfer, because the mould can never escape entirely the relationship with its origin. In their central role in this installation, the masks remediated themselves as a reinvented medium. And as "projective media", both video and the casted masks remediated themselves in my case study as metaphorical media for issues of skin tone bias.

This essay revolved around the question of what parasitism as fate of video's insufficiency could contribute as metaphor to the contents of a video, and even to the meaning production of the installation artwork in which it is included. I investigated this concern on the basis of Tau Lewis' *Flesh-tone Mask* as case study. From the perspective of haptic visuality, as defined by Marks and Barker, it became clear that the video parasitizes on the tactility of the masks to increase the viewer's embodied experience. As a result, the spectator partly compensates video's insufficiency. These kinds of parasitism of the video may strengthen as metaphor the contents of the video: the black woman considered as "insufficient", "parasitizes" on the appropriated pale skin, while evoking an embodied "skin-awareness" in the spectator. More specifically, the pose of the artist hiding behind a pale pink torso mask, while clothed

3 In: <http://projection-mapping.org/face-hacking/> (Access: 10 August 2020).

4 In: <https://atlantacontemporary.org/press/atlanta-contemporary-presents-tau-lewis> (Access: 20 July 2020).

5 In: <https://www.nobumichiasai.com/works/131/> (Access: 10 August 2020).

in her underwear, could be interpreted as critically parasitizing on the hegemony of the white female nude in the history of European painting. If Christine Ross states that the insufficiency in recent video art may be considered as “an aesthetic strategy that reveals how fallible corporeality may well help us to complexify perception”, *Flesh-tone Mask* even extends the suitability of this statement for the applied media to the politics of skin tone bias.

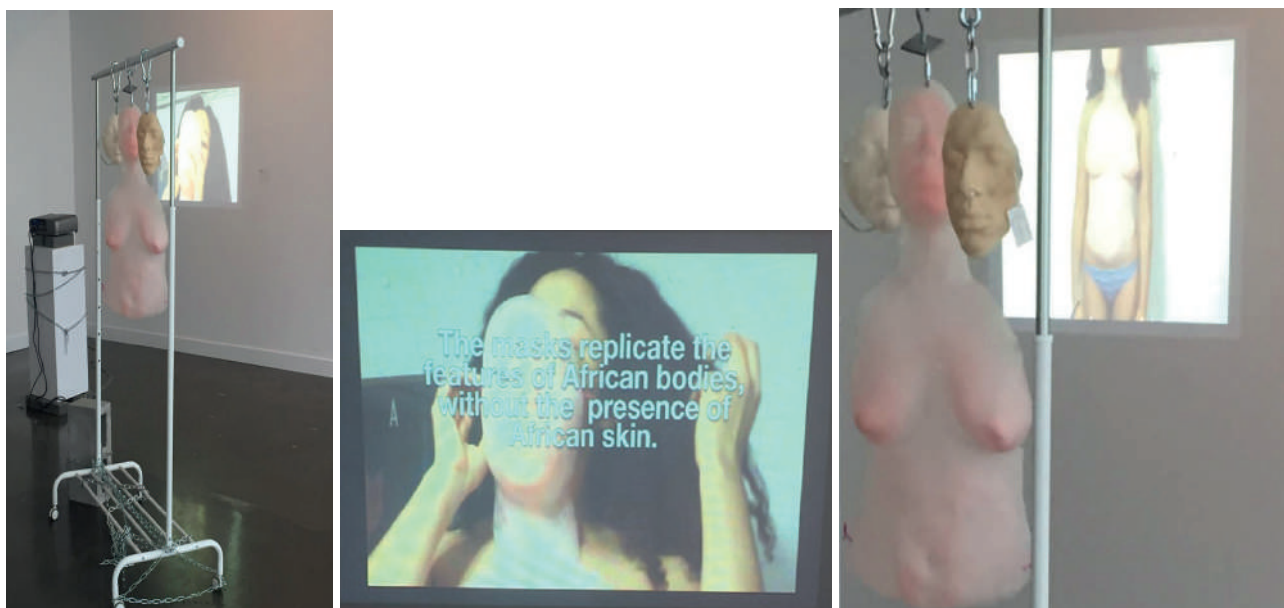
Conversely, the masks included in the installation as well as in the video may also be considered as parasites benefitting from the video as host. This means that the tactile surfaces of the masks not only function as host for the parasitizing immaterial video, but also the other way around: the masks, as physical and figurative projection screens, are “activated” by the movements of the video as host. The skins in the form of masks are hanging on the juxtaposed clothes rack as if waiting for a living body. Only after the woman (the artist) has appropriated the casts, life will energize

the masks as if parasitizing on her living body. Her “black” body has now become an active and critical host of the “white” mask. The video and masks never merge into a new unity, remaining two “insufficient species” in a mutual relationship, like the woman in the video who does not merge with the mask in the video. The meaningful role of this heterogeneity was revealed in particular through comparison with Asai’s *Omote*, in which model, mask and projection can be said to merge perfectly.

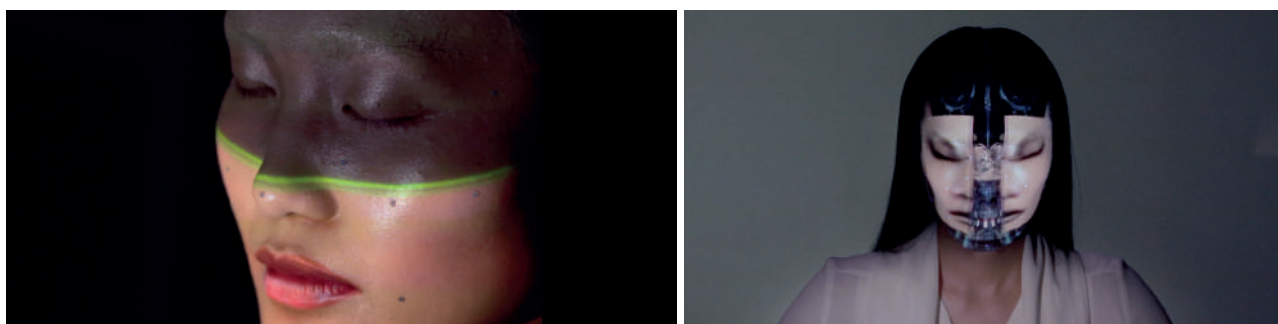
Initially, perhaps, my analysis of how the insufficient projections of video are applied in *Flesh-tone Mask*, as well as how skin tone bias is discussed in relation to the notion of parasitism, may have triggered negative connotations. In the end, however, it also appears to offer hope for a more positive symbiotic relationship through increased awareness of skin tone bias. Video’s insufficiency, in other words, underscores the importance of heterogeneity.

REFERENCES

- BARKER, Jennifer M. – *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, CA: University of California Press, 2009.
- BOLTER, Jay David. GRUSIN, Richard – *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- BOVIER, François (ed.) – *Early Video Art and Experimental Film Networks*, Lausanne: Ecole cantonale d’art de Lausanne, 2017.
- CARMAN, Taylor – *Merleau-Ponty*. London and New York: Routledge, 2020 (2008).
- FANON, Frantz – *Black Skin, White Masks*. Translated from the French by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 2008 (1952).
- JONES, Amelia – “The Body and Technology”. *Art Journal*, 1 (2001), 20-39.
- KESTER, Grant H. (ed.) – *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- KOTZ, Liz – “Video Projection: The Space Between Screens”. KOCUR, Zoya. LEUNG, Simon (eds.) – *Theory in Contemporary Art since 1985*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, pp. 101-115.
- LAFONT, Anne – “How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race”. *Eighteenth-Century Studies*, 1 (2017) 89-113.
- LEDER, Drew – “Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty”. *Human Studies*, 13 (1990), 209-219.
- LÉVI-STRAUSS, Claude – *The Way of the Masks*. Translated from the French by Sylvia Modelski. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1982.
- MARKS, Laura U. – *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2003 (2000).
- MONDLOCH, Kate – *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.
- PARRIS, Amanda. – “In the flesh: Younger Than Beyoncé gallery puts the focus on emerging talent”. *CBC Arts* (2 June 2016). In: <https://www.cbc.ca/arts/exhibitionists/in-the-flesh-younger-than-beyonc%C3%A9-gallery-puts-the-focus-on-emerging-talent-1.3611664> (Access: 10 July 2020).
- REISS, Julie H. – *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- ROSS, Christine – “The Insufficiency of the Performative: Video Art at the Turn of the Millennium”. *Art Journal*, 1 (2001), 28-33.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert – *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge, 2014 (1994).
- WESTGEEST, Helen – *Video Art Theory: A Comparative Approach*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2016.



Figs. 01-03. Tau Lewis; *Flesh-tone Mask*; 2016; video projection with voice over in installation including silicone masks hung on a clothes rack. Courtesy of the artist.



Figs. 04-05. Nobumichi Asai; *Omote [The public face]*; 2014; video; 2 minutes, with sound. Courtesy of the artist.

ENTRE O SOLO E A SUPERFÍCIE DE PROJEÇÃO: CAMINHOS DE LUTA E LIBERTAÇÃO EM *MINED SOIL*, DE FILIPA CÉSAR

BETWEEN THE SOIL AND THE SURFACE OF PROJECTION: PATHS OF STRUGGLE AND LIBERATION IN *MINED SOIL*, BY FILIPA CÉSAR

João Miguel Banito Tomé

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras,
Universidade de Lisboa, Portugal. Bolseiro FCT – SFRH/BD/140432/2018
joaombtome@gmail.com - ORCID | 0000-0003-2267-0278

RESUMO

No âmbito das práticas de projeção fílmica que respondem ao apelo contemporâneo de uma reinvenção da materialidade, *Mined Soil* oferece um contributo essencial para questionar o excesso da imagem digital por via da afirmação do potencial expressivo da própria superfície de projeção. Através de um balanço entre o registo documental e o recurso a imagens de arquivo, Filipa César apresenta uma reflexão crítica sobre as práticas de extração mineira no Alentejo, reconvocando o pensamento marxista de Amílcar Cabral e a sua tese acerca da relação entre a libertação de um povo e a reivindicação do seu solo. O presente ensaio pretende defender que a auscultação do solo em *Mined Soil* estabelece um horizonte conceptual em que se joga também a arqueologia da superfície de projeção, acabando esta por ser desvendada como zona de tensão e conflito que questiona e, conseqüentemente, liberta o próprio meio.

PALAVRAS-CHAVE

Solo | Superfície | Projeção | Materialidade | Conflito

ABSTRACT

Within the scope of film projection practices that respond to the contemporary appeal of a reinvention of materiality, *Mined Soil* offers an essential contribution to questioning the excess of digital image through the affirmation of the expressive potential of the very surface of projection. Through a balance between documental recording and the use of archival images, Filipa César presents a critical reflection on mining extraction practices in Alentejo, recalling the Marxist thought of Amílcar Cabral and his thesis on the relationship between people's liberation and the reclamation of its soil. This essay intends to defend that the auscultation of the soil in *Mined Soil* establishes a conceptual horizon in which the archeology of the surface of projection is also put into play, which ends up being unveiled as a zone of tension and conflict that questions and, consequently, frees the medium itself.

KEYWORDS

Soil | Surface | Projection | Materiality | Conflict

“A luta é uma condição normal de todos os seres no mundo.
 Todos estão em luta, todos lutam”.
 (Amílcar Cabral)

O APELO DA MATERIALIDADE

Enquanto instância de auscultação do mundo, a imagem digital conquista na contemporaneidade – em particular nas duas últimas décadas – uma presença hegemónica que impõe à prática artística um questionamento fundamental do seu próprio excesso. No entanto, o alcance e a complexidade desta presença assoberbada do digital são somente compreensíveis em razão de um obscurecimento sistémico do vínculo entre a criação artística e o processo de produção que, em última instância, reabilita e difunde uma materialidade elusiva.¹ A transformação de objetos em imagens e de imagens em objetos, obedece a um processo de mercantilização que consagra uma premissa basilar do capitalismo: o apagamento do trabalho.² Enquanto língua franca do neoliberalismo, este apagamento faz com que as imagens digitais sejam tendencialmente percecionadas como dimensões espectrais sem origem e sem qualquer tipo de vestígio dos processos e relações que as produziram, como se integrassem o mundo sem a ele pertencerem.

No âmbito das práticas artísticas mais recentes, o recurso multifacetado à imagem projetada, associado a uma problematização do próprio aparato visual em que o vídeo é reproduzido, tem permitido pensar a

regeneração da imagem digital não em termos de uma substituição das materialidades, mas justamente, através daquilo que Giuliana Bruno designa por “movimento de rematerialização” (Bruno, 2014: 135).

A unidade operativa entre o dispositivo de projeção, o transporte luminoso da imagem e a superfície em que esta é reativada, integra também o observador numa transformação atmosférica - uma mutação de vários estados de matéria que, em última análise, permitirá a interrogação do próprio meio. Nesse sentido, a projeção estabelece-se como recurso apetecível para o reconhecimento da complexidade virtual da materialidade e da sua capacidade transitória e transformadora. Esse desígnio exige, no entanto, uma redefinição dialética do entendimento que temos do conceito de *materialidade*, uma vez que o que aqui está em causa não são os materiais em si mesmos, mas sim “a ativação de relações materiais e o transporte das suas transformações” (Bruno, 2014: 127). Reinventar a materialidade significa, nesta medida, afirmar o seu potencial expressivo, ou seja, redefinir o nosso sentido de espaço e de contacto com o meio envolvente, bem como a nossa complexa experiência de temporalidade.

ENTRE A SUPERFÍCIE DA TERRA E A SUPERFÍCIE DA PROJEÇÃO

A tendência recente de questionamento da projeção em sentido amplo tem dirigido o seu interesse não só para a conexão textural das condições materiais de observação mas, sobretudo, para o potencial transformador das mesmas. Em 2011, num ensaio fotográfico em torno do efeito visual da incidência e refração da luz ao atravessar uma cortina, Uta Barth explora justamente este entendimento da luz enquanto condição atmosférica que ativa novos espaços de experiências. A superfície de projeção, enquanto lugar em que ocorrem estas transformações, conserva sempre uma marca indelével de

materialidade, e é a partir dela que emerge um cruzamento de diferentes temporalidades e percepções. Tal como sugere Sérgio Dias Branco no seu estudo em torno da materialidade na cultura visual contemporânea, a imagem projetada revela-se “um espaço resultante de muitas camadas que podem ser cavadas, desenterradas e expostas” (Branco, 2020: 147). E é nesse sentido que, conseqüentemente, a superfície se estabelece enquanto lugar de tensão do próprio meio, vinculando o aparato da projeção a um complexo processo de localização material.

1 Sobre a noção de “materialidade elusiva”, conferir o contributo de Murray, 2008.

2 Este apagamento do trabalho tem sido também apontado e debatido por Lütticken, 2013.

Segundo Giuliana Bruno, este *movimento de re-materialização* que caracteriza o recurso ao vídeo por parte de algumas práticas artísticas mais recentes tem sido consubstanciado por uma característica de maior alcance que marca os nossos tempos e que, de forma sintetizada, poderá ser descrita como uma crescente “atenção à superfície do mundo” (Bruno, 2014: 135).

Enquanto zona de colisão e de mistura, a superfície é desvendada como palco em que se reconfigura dialeticamente a relação entre nós próprios e o espaço envolvente. Na introdução editorial a uma compilação de ensaios sobre sentidos de resistência e materialidade na arte contemporânea, Ros Gray defende igualmente que o reconhecimento da superfície da terra enquanto *zona de conflito* oferece um recurso metafórico e material para vários tipos de lutas emancipatórias (Gray, 2018: 211). Em razão deste seu potencial expressivo, o espaço onde tudo se conecta (onde sintomas e projecções ganham corpo e se efetivam) compreende, portanto, também um sentido de memória em transformação.

Essa noção foi, de resto, amplamente desenvolvida e problematizada por Amílcar Cabral que, no âmbito dos seus estudos agronómicos desenvolvidos entre 1948 e 1960 (em estreita relação com o seu trabalho político e teórico pela independência de vários países africanos, nomeadamente a Guiné-Bissau), se empenhou em fundamentar a relação entre a erosão dos solos agrícolas e as práticas de exploração do modelo colonial português. Tomando por base a interdependência entre a geologia e a história, Cabral interpreta o solo como um corpo histórico vivo e em transformação, dinamizado pelas mesmas estruturas

sociais que regem as relações materiais entre indivíduos numa sociedade.

O alcance conceptual desta percepção ambivalente do solo enquanto sintoma e enquanto espaço de construção de um sentido emancipatório é marcante para as discursividades artísticas que, na última década, se revelam empenhadas em fazer depender a elaboração de contra-narrativas históricas de uma ativação das relações materiais, isto é, de uma reivindicação do potencial expressivo da materialidade.

Uma das artistas que de forma mais esclarecida tem dado corpo a este enunciado é Filipa César, que, sob a influência direta do pensamento de Cabral, defende justamente que “as inscrições *sobre e no* palimpsesto do solo contam narrativas tanto da miséria como do potencial libertador do seu húmus” (César, 2018: 272). No presente ensaio pretendemos lançar uma reflexão em torno da reinvenção da materialidade – identificada por Giuliana Bruno no recurso contemporâneo que as práticas artísticas fazem do vídeo –, tomando como objeto de análise a obra *Mined Soil*, de Filipa César.

Trata-se de um ensaio filmico realizado em 2014, a partir de imagens captadas pela artista um ano antes, na aldeia da Boa Fé, no Alentejo, onde decorriam trabalhos de prospeção dos solos com vista ao desenvolvimento de projetos de extração mineira (Fig. 01). Entrecruzando esses registos atuais com o recurso a imagens e elementos sonoros de arquivo remissivos de um passado colonial, Filipa César lança uma investigação crítica que pretende reativar a íntima relação sugerida por Amílcar Cabral entre a semântica do solo e a libertação do povo.



Fig. 01. Aldeia da Boa Fé, Alentejo. Sinalização dos trabalhos de prospeção do solo pelos projectos de extração mineira. Still de “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

O objetivo da análise que faremos a respeito dessa proposta crítica será, por fim, compreender que, no âmbito de um jogo de tensões entre sentidos materialidade e imaterialidade que revertem uns sobre os outros, estabelece-se na obra de Filipa César uma afinidade conceptual entre a auscultação do solo e a arqueologia da

superfície de projeção, uma vez que ambas se revelam vias de acesso a uma derradeira zona de conflito. Na descoberta do potencial expressivo da materialidade procuraremos afirmar a relação entre diferentes caminhos de libertação, sugerindo uma certa afinidade entre a superfície de projeção fílmica e a superfície da terra.

TENSÃO E CONFLITO: O POTENCIAL EXPRESSIVO DA MATERIALIDADE

Em 2004, o crítico e curador Dominique Païni escreveu um ensaio (traduzido para a revista *October* por Rosalind Krauss) com um título provocatório: *Devemos pôr um fim à projeção?* Encontramos aí contributos interessantes para compreender o percurso de hegemonia da imagem digital que viria a acentuar-se desde então, permitindo de igual modo avaliar as potencialidades do recurso ao dispositivo de projeção como forma de resistir e interrogar essa mesma presença saturada. A dinâmica operativa do exercício da projeção estabelece desde logo uma diferença prática relativamente à exibição de um vídeo num ecrã, uma vez que o olhar do espectador não é confrontado pela luz que é emitida.

Essa afetação da prática perceptiva parece ser relevante para a proposta de Filipa César em *Mined Soil* (Fig. 02). Um dado fundamental que a esse nível importa tomar em linha de conta é a forma como a obra é apresentada ao público, e que Filipa César designa por *projeção comentada*. Não existe recurso a nenhum tipo de ecrã, a obra é projetada num espaço habitado pela própria artista, a partir do qual ela narra em tempo real as filmagens, lê excertos de livros que consulta na hora, e fornece dados a partir de elementos de investigação que recolheu. Tudo isto enquanto habita, portanto, uma zona híbrida forjada pela sua própria presença e delimitada pela luz – uma zona que a coloca entre a condição de observadora das imagens que em torno de si se formam, e a condição de pertença material à própria superfície dessa projeção.



Fig. 02. Projeção de “Mined Soil” na Abbaye de Maubuisson, em França, 2021. Exposição “Inquiétances des Temps”, curada por Pascale Cassagnau. Registo vídeo da projeção disponibilizado online no site da exposição.

A exploração da condição material complexa e textural da superfície começa desde logo aqui, na decisão de problematizar o próprio dispositivo de projeção. Esta noção entronca naquilo que Giuliana Bruno defende em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, quando argumenta que “a superfície não é superficial, mas sim um substancial plano de transformação relacional que tem textura e profundidade” (Bruno, 2014: 108).

Nessa medida, e em função do aparato a partir do qual *Mined Soil* se constitui, aquilo que está em causa não é apenas a sobreposição de elementos operativos (como a narração sobre a imagem, por exemplo) mas sobretudo o cruzamento dialético de temporalidades dissonantes. A sucessão de filmagens, editadas e entrecortadas com imagens de arquivo, promove um natural sentido de descontinuidade temporal que, em contrapartida, a superfície da projeção reverte, ao devolver-nos simultaneamente a experiência de um tempo contínuo (Fig. 03).



Fig. 03. Still de “Guiné Bissau 6 anos depois”, 1980 (filme inacabado), de Flora Gomes, José Bolama Cobumba, Josefina Crato e Sana na N’Hada. Guiné Bissau, Instituto Nacional do Cinema e do Audiovisual 1979–1980. Excerto integrado em “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

A intensificação da turbulência que captamos na superfície de projeção – e que, no limite, impossibilita a nossa submersão na dimensão etérea da imagem projetada – faz com que a experiência do tempo se encontre vinculada também a um sentido material de espacialização. Nos termos da dinâmica de projeção, a percepção da luz e a textura polimórfica da superfície revelam-se coordenadas fundamentais para diferentes formas de habitar um espaço. Significa isto que a superfície de projeção, enquanto lugar de tensão e experimentação, estabelece não só a localização material da imagem projetada, mas também uma condição material da própria observação.

É justamente nos termos desta dialética entre materialidade e subjetividade explorada por Filipa César que, de resto, Giuliana Bruno redefine a superfície de projeção como “paisagem polimórfica” (Bruno, 2014: 113), isto é, como espaço em que se efetiva a fisicalidade das mutações atmosféricas testemunhadas pela observação espacial da luz e em que, por fim, se dá a corporização da imagem digital. Enquanto *paisagem*, a superfície é então dotada de uma profundidade que devém da complexidade da própria experiência perceptiva.

Podemos, em função disso, argumentar que aquilo que observamos em *Mined Soil* não é somente a proposta de vídeo realizada por Filipa César mas também a reativação material da superfície de projeção enquanto instância de mobilidade que se constitui a si própria como lugar de tensão a partir do

movimento que nela é inscrito. Ao habitar o espaço de projeção, todos os breves gestos funcionais que observamos a artista fazer (folhear livros, selecionar documentos, ler em voz alta) passam a imiscuir-se como uma dimensão espectral no processo de corporização da imagem.

Esta noção de um ecrã que se torna paisagem, e de uma paisagem que se torna ecrã, revela-se tanto mais preponderante no contexto de *Mined Soil* quanto melhor atentarmos à forma como o solo é perspectivado enquanto reservatório de memórias que dispõe diante de nós uma história concreta a partir do momento em que nos debruçamos sobre ele. Num ensaio dedicado ao pensamento de Cabral, a artista reafirma “a importância de não definir o solo através do seu aspeto ‘morfológico estático’, mas sim através das suas variáveis e do seu potencial relacional e dinâmico” (César, 2018: 259). Estudar o solo do Alentejo – quer através da sensibilidade de um olhar artístico, quer através do pragmatismo de uma empresa de extração mineira – implica captar e compreender uma historicidade que muitas vezes não se esgota na materialidade da terra. O que a proposta crítica de *Mined Soil* desde logo sugere, através de um balanço entre

o exercício documental e o manuseamento do arquivo, é uma necessidade de atentar ao contexto relacional da paisagem, aos sintomas que as dinâmicas histórico-sociais transcrevem na terra, ao devir intrínseco da paisagem, e ao carácter procesual das transformações atmosféricas.

Através dessa observação espacial e dialética, Filipa César propõe a ativação de novos espaços de experiência perceptiva, e é à luz disso mesmo que podemos interpretar o fato de o primeiro plano de sequência do solo começar com um enquadramento aproximado (em ângulo picado) de uma rocha que sinaliza a geografia da prospeção que ali decorre, e terminar com um enquadramento aberto da paisagem envolvente em torno de um aparelho captador de sons e ruídos (que, de resto, parece estar associado ao som metálico que escutamos sobreposto às filmagens). Esse aparelho, enquanto ferramenta de auscultação do potencial expressivo da materialidade, funciona como enunciado comum para duas formas de investigação da superfície que se desenvolvem em plena afinidade conceptual: a arqueologia do solo desenvolvida por Amílcar Cabral e a arqueologia da superfície de projeção proposta por Giuliana Bruno (Fig. 04).



Fig. 04. Still de “Mined Soil”, Filipa César, 2012-2014.

Nesse âmbito, a paisagem sobre a qual Filipa César se debruça não é apenas a paisagem alentejana da aldeia da Boa Fé, mas também a paisagem na qual a superfície de projeção se constitui. Tal como o solo, o espaço a partir do qual se efetiva a imagem projetada tem também uma historicidade própria, não é algo adquirido e inerte, mas sim um espaço de mediação em que são ativadas relações materiais e mobilizadas diferentes determinações espaço-temporais. Tal como sugere Ros Gray, e em sintonia com a visão palimpséstica do solo e da superfície de projeção que Filipa César imprime na sua obra, o próprio solo é «uma testemunha silenciosa carregando vestígios, restos persistentes que aguardam o cuidadoso olhar necessário para a reativação» (Gray, 2018: 210). A partir do momento em que a superfície passa a ser compreendida como paisagem polifónica, em jogo passa a estar também este seu reconhecimento enquanto instância de ativação não só de um movimento de formas, mas também de posições espetatoriais.

No entanto, e de acordo com o que já aflorámos, o despertar dessas relações materiais é somente possibilitado pela introdução de uma relação imaterial essencial – o tempo. Ela é, no fundo, a marca de água do processo de corporização da imagem digital nos termos da projeção. O exercício de olhar persistentemente para um espaço de luz delimitado pela projeção abre a possibilidade de experienciar o tempo numa dupla aceção dialética: enquanto fenómeno externo e enquanto fenómeno interno. Ou seja, a instalação do tempo num espaço luminoso promove,

por um lado, um sentido externo de não-linearidade próprio da imagem digital projetada e, por outro, um sentido interno, expandido e subjetivo da nossa própria prática perceptiva. Na digressão da imagem digital pela superfície de projeção emerge, portanto, um arquivo de temporalidades heterogêneas que inclui, por via dessa tensão conflitual, o tempo e a historicidade do próprio meio. Ao expor este complexo processo de localização material, a projeção está no fundo a criar condições para que a imagem digital (outrora desrealizada) se inscreva na realidade, no tempo e na história.

No âmbito concreto de *Mined Soil*, quando analisamos o espaço construído e demarcado pela luz da projeção, cuja profundidade é salientada pelo ruído material da presença da artista, percebemos que aquilo que está a ser fundamentalmente problematizado não é apenas aquilo que repousa *na* superfície, mas também, e sobretudo, aquilo que sobra *enquanto* superfície.

Essa noção é porventura aclarada no momento em que Filipa César se prepara para introduzir um aspeto específico da investigação agronómica de Amílcar Cabral sobre o solo do Alentejo e, nas filmagens que sobre si própria são projetadas, surge um seu interlocutor que imediatamente estabelece com a artista um diálogo. À parte do evidente jogo de temporalidades heterogêneas, o que parece estar aqui a ser rearticulado é o ensaio de uma razão dialógica e conflitual em que se possa firmar uma polifonia de experiências (Fig. 05).



Fig. 05. Projeção de “Mined Soil” na Abbaye de Maubuisson, 2021.

Essa polifonia que a superfície de projeção por fim revela, e à qual a própria superfície dá corpo enquanto lugar de tensão, é simbolicamente condensada no instante em que esse interlocutor (projetado sobre o espaço que artista ocupa e desvenda) e a própria artista se olham e se escutam. César observa a imagem que em si se forma, confronta-a – confronta-se. Como se o exercício de acordar uma memória, de contactar com um testemunho passado e reconvocar um certo

arquivo de temporalidades, compreendesse também, naquele âmbito, um confronto com a tensão interna do próprio meio. A imagem que reflexivamente se confronta a si mesma desvenda, nessa medida, o potencial expressivo da sua materialidade, isto é, o potencial para ativar relações materiais e transportar as transformações que essas relações operam. É esse processo que, de um ponto de vista dialético e materialista, redefine a superfície como lugar de conflito – quer seja a superfície material do mundo ou a superfície material da projeção.

CAMINHOS DE LUTA E LIBERTAÇÃO

A polifonia que nos é desvendada em *Mined Soil*, relaciona-se com a capacidade de articular uma paisagem acústica complexificada a partir da dissonância de elementos e percepções, estabelecendo-se a partir da negação da fixidez das formas e de uma transformação da própria prática perceptiva.

Nessa medida, e num contexto em que a superfície de projeção se reconfigura enquanto paisagem polimórfica, o processo de distensão da polifonia do ecrã fílmico assume um conjunto de afinidades com o processo de meteorização da rocha que Amílcar Cabral descreve como sendo o processo que dá origem ao solo. Esse processo compreende um conjunto de sucessivas transformações (oxidações, carbonizações, dissoluções, variações de volume, etc.) que, na lei-

tura de Filipa César, traduzem “a negação relativa da rocha, onde agentes naturais destroem a sua estrutura e a negam, criando ‘material original’ – a matéria resultante da destruição da rocha antes desta se tornar solo”. É, com efeito, a meteorização da rocha enquanto processo histórico de combate e transformação que permite “redefinir o solo como uma zona de conflito” (César, 2018: 259).

Tomados como espaços de afetação dinamizados por processo dialéticos de negação e transformação (que, no fundo, consubstanciam uma tensão interna), tanto a superfície de projeção como a superfície da terra revelam um potencial expressivo que permite questionar relações materiais e, por via disso mesmo, redefinir o nosso sentido de espaço (Fig. 06).



Fig. 06. Still de "Mined Soil", Filipa César, 2012-2014.

A luta travada pela reinvenção da materialidade, nos termos em que aqui a temos debatido – i.e., enquanto expressão de um questionamento do excesso da imagem digital –, revela-se numa linha de força central da proposta crítica que encontramos em *Mined Soil*. Ao redefinir a superfície de projeção enquanto paisagem em movimento que interroga e problematiza a própria imagem digital, Filipa César expõe a contradição intrínseca e o dissenso de que depende a polifonia. Essa reivindicação de uma capacidade transitória e transformadora da materialidade permite estabelecer um correlato com a leitura dialética que entende "a meteorização como uma ferramenta ope-

racional numa luta permanente que é o único estado possível de libertação" (César, 2018: 272). Em última instância, e de acordo com a análise que temos sugerido, significa isso que a possibilidade de libertação do próprio meio implica uma auscultação dos seus eixos de tensão.

Tanto o solo como a superfície de projeção fílmica inscrevem na concretude dialética da sua materialidade uma historicidade própria que é (ou pode ser) reativada. Nenhum deles existe como espaço dado; ambos são construções da ação humana, terrenos de luta e conflito em que se joga uma derradeira libertação – seja ela a libertação do meio ou a libertação de um povo.

BIBLIOGRAFIA

BRANCO, Sérgio Dias – *O trabalho das imagens. Estudos sobre cinema e marxismo*. Lisboa: Página a Página, 2020.

BRUNO, Giuliana – *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

CABRAL, Amílcar – *Obras Escolhidas de Amílcar Cabral. Unidade e Luta*. Lisboa: Seara Nova, vols. I e II, 1976-1977.

CÉSAR, Filipa – "Meteorisations. Reading Amílcar Cabral's Agronomy of Liberation". *Third Text*, 32, 2-3 (2018), 254-272.

GRAY, Ros – "Fugitive Remains: Soil, Celluloid, and Resistant Collectivities". *The Empire Remains Shop / Cooking Sections*. Nova

lorque: Columbia Books on Architecture and the City, 2018, pp. 209-223.

LÜTTICKEN, Sven – "The Making of Labour: The Movie". *Filip*, 18 (2013). Em <https://fillip.ca/content/the-making-of-labour-the-movie> (Acesso: 09 Setembro 2021).

MURRAY, Soraya – "Cybernated Aesthetics: Lee Bul and the Body Transfigured". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 30, 2 (2008), 38-50.

PAÏNI, Dominique. KRAUSS, Rosalind – "Should we put an end to projection?". *October*, 110 (Outono, 2004), pp. 23-48.

O TEMPO DO ANTROPOCENO – OS LIMITES DA FICÇÃO ESPECULATIVA EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS DE VÍDEO

THE TIME OF THE ANTHROPOCENE – THE LIMITS OF SPECULATIVE FICTION IN CONTEMPORARY VIDEO ART PRACTICES

Margarida de Lopes Grilo

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras,
Universidade de Lisboa, Portugal. Boleira FCT - SFRH/BD/07579/2021
margarida.lg@gmail.com - ORCID | 0000-0003-2977-1733

RESUMO

Neste artigo propomos a análise e delimitação do alcance teórico de algumas propostas conceptuais e artísticas que se desenvolvem através dos conceitos de ficção-científica ou especulação ficcional, em concreto aquelas interessadas no questionamento da transcendência do humano através da tecnologia e da sua linguagem digital – videoarte. Por um lado, tentamos esclarecer de que forma estão limitados os alcances políticos de práticas pós-humanistas – aderentes de uma “estética aceleracionista geopolítica” – que tentam articular um objectivo intervencionista histórico ou político à luz das contradições onto-epistemológicas e ameaças ecológicas oriundas do entendimento do mundo proposto pelo termo Antropoceno para a humanidade. Por outro lado, destacamos os paradoxos desenvolvidos pela perspectiva a-humanística, ou pós-antropocénica, na obra em videoarte *Artificialis* (2020) do artista Laurent Grasso e de como a categoria do exotismo pode significar uma transformação e recuperação inesperada do sublime kantiano.

PALAVRAS-CHAVE

“Antropoceno” | “Pós-Antropoceno” | Tecnologia | Pós-humanismo | Videoarte

ABSTRACT

In this paper we propose the analysis and delimitation of the scope of some conceptual and artistic proposals developed through the concepts of science fiction or fictional speculation. Specifically, those interested in questioning the transcendence of the human through technology and its digital language – video art. On the one hand, we try to clarify how the political scope of post-humanist practices – adherent to a “accelerationist geopolitical aesthetics” – that try to articulate a historical or political interventionist objective considering the onto-epistemological contradictions and ecological threats for humanity, arising from the understanding of the world proposed by the term Anthropocene. On the other hand, we highlight the paradoxes developed by the a-humanistic or post-Anthropocene perspective in the video art work *Artificialis* (2020) by Laurent Grasso and how the category of exoticism can mean an unexpected transformation and recovery of the Kantian sublime.

KEYWORDS

“Anthropocene” | “Post-Anthropocene” | Technology | Post-humanism | Video art

ANTROPOCENO

Ao contrário da tradição moderna, em que as artes e as humanidades colocavam dúvidas ao pensamento científico e à sua mundividência, na contemporaneidade assistimos a um movimento interno das “ciências duras” que interpela outras disciplinas numa dúvida existencial, plural e global. Referimo-nos ao conceito altamente contestado de Antropoceno, popularizado desde a década de 1990 e cunhado em 2000 pelo químico Paul Crutzen (1933-2021), que propõe a definição de uma época geológica para o momento presente (que rompe com o período do Holoceno que a precede) assente na convicção de que a actividade humana é hoje a força natural com um maior potencial de alterações radicais e irreversíveis no sistema terrestre. Numa tentativa de esclarecer os critérios sobre os quais se pode realizar a demarcação do Antropoceno, geólogos e estratígrafos têm vindo a estudar e avaliar diversos efeitos antropogénicos, como por exemplo, as “(...) mudanças na erosão e no transporte de sedimentos devido à colonização, agricultura, urbanização e aquecimento global; mudanças na composição química da atmosfera, oceanos e solos, com perturbações dos ciclos do carbono, nitrogénio, fósforo; e alterações da biosfera como resultado da perda de habitat, predação, invasões de espécies e acidificação dos oceanos” (Swanson et al., 2015: 164).¹

A implicação principal deste conceito será o reconhecimento do planeta Terra como um sistema composto por diversas entidades, dos mais diversos campos de estudo (e.g. biologia, geoquímica, geologia, geografia, ciência política, direito, estudos dos média, etc.), que passam a comportar-se como agentes interrelacionados num cosmograma complexo. Isto é, passa a ser reconhecida cientificamente a interdependência entre entidades humanas e não-humanas (ou

“entidades materiais”), estas últimas que, recuperando o termo aplicado pelo antropólogo, sociólogo e filósofo da ciência Bruno Latour (n. 1947), passam a ser estudadas e definidas como entidades “animadas” e, por isso, actantes (Latour, 2014: 9), por oposição a um entendimento que faz delas meras constituintes “inertes” de uma natureza objectiva que subjaz à subjectividade da actividade humana – posição que imperou sobre o pensamento científico moderno e a sua cosmovisão.

Assim, a tentativa de ractificação científica do Antropoceno na contemporaneidade, tal como a tentativa de o definir como um campo de estudo académico em nome próprio (Swanson et al., 2015), deriva e representa uma inversão epistemológica, ou até ontológica, associada ao pensamento moderno ocidental, identificada mais notoriamente por B. Latour na obra *Jamais fomos modernos* (1991) que argumenta pela abolição da polarização dicotómica entre as categorias modernas de Natureza e Sociedade, uma vez entendido que essa divisão é artificial – proliferando sempre e paradoxalmente elementos híbridos entre elas, com atributos tanto “naturais” como “culturais” – os “quasi-objectos” ou a sua contraparte indissociável, os “quase-sujeitos”.² Nas palavras de B. Latour, os

“quasi-objectos estão entre e sob os dois pólos (...) são sempre mais sociais, muito mais fabricados, muito mais colectivos que as partes ‘duras’ da natureza, mas não são de modo nenhum os receptáculos arbitrários de uma sociedade de pleno direito. Por outro lado, são muito mais reais, não-humanos e objectivos do que aquelas telas sem forma nas quais a sociedade (...) precisava de ser projetada” (Latour, 1993: 55).

1 Cf. Conceito que dará lugar à constituição (2009) do Grupo de Trabalho no Antropoceno (AWG) como parte da Subcomissão de Estratigrafia Quaternária (SQS), um órgão constituinte da Comissão Internacional de Estratigrafia (ICS), interessado na pesquisa interdisciplinar do termo com o objectivo de o ratificar como uma unidade de tempo na escala geológica pela União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS). Para um maior aprofundamento do tema e acesso às publicações mais recentes consultar o sítio da *Subcommission on Quaternary Stratigraphy* dedicado ao *Working group on the ‘Anthropocene’*. Em: <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> (Acesso: 30 Agosto 2021).

2 Atentar, por exemplo, à constituição do grupo AURA, o programa de pesquisa académica sobre o Antropoceno da Universidade Aarhus na Dinamarca. De um modo geral, e ainda que com perspectivas diferentes, as discussões acerca deste novo conceito aliam um amplo espectro de disciplinas como a geologia, a física, a literatura, as humanidades ou as artes, num crescente corpo de conceptualização e discussão centrado mais na transdisciplinaridade que na interdisciplinaridade – *vis a vis* a tradição metodológica da antropologia que tenta compreender o seu objecto de estudo de modo totalizante. Isto é, no centro dos debates está não só a problematização acerca dos problemas ambientais globais, mas também a tentativa de ultrapassar a polarização dicotómica moderna entre ciências naturais e ciências humanas. Para mais informações consultar o sítio disponível em <https://anthropocene.au.dk/> (Acesso: 30 Agosto 2021).

O entendimento de que o homem age autonomamente e que é ao mesmo tempo submetido às leis imutáveis e objectivas da natureza e dos seus elementos orgânicos e inorgânicos, é agora substituído pelo entendimento de que a humanidade partilha agência com outros “quasi-sujeitos” – os antigos objectos – que constroem o seu próprio mundo de modo “quasi-subjectivo” (Latour, 2014: 5). A humanidade vive com o mundo, ou como a bióloga e filósofa Dora Haraway (n. 1944) entende, num “devir-com o mundo” (Haraway, 2016: 40).

Na esteira da publicação do Relatório da ONU, *IPCC, 2021: Climate change 2021: the physical science basis*, onde se pode ler, por exemplo, que: “É inequívoco que a influência humana aqueceu a atmosfera, o oceano e a terra”, ou que “ocorreram mudanças rápidas e generalizadas na atmosfera, oceano, criosfera e biosfera” (IPCC, 2021), fica claro que as crises no Antropoceno são fundamentalmente, por um lado, uma crise no *antropo*, ou da continuação da espécie humana na Terra, uma vez que as suas acções contribuem para mudanças quantitativas e qualitativas no mundo que correspondem a uma ameaça existencial iminente. Por outro lado, o Antropoceno sinaliza também uma crise temporal em que as crescentes acelerações das transformações ambientais põem em causa a capacidade da agência humana chegar a tempo para evitar a sua trágica conclusão – o colapso, desta feita cientificamente anuído, das condições necessárias para sua sobrevivência planetária, na continuação das conjunturas socio-económicas actuais. Quando comparada à velocidade das transformações ocorridas na história humana – e, por isso, à sua capacidade de acção política – a natureza segue a um ritmo frenético, ganhando por sua vez surpreendentemente os contornos de um actor histórico com agência própria, testemunhado mais claramente pelas crescentes catástrofes e revoluções ambientais “atípicas”, enquanto a primeira se mostra cada vez mais estática e mítica na sua esteira. Como descreve B. Latour, referindo-se ao significado dos avisos públicos acerca do aquecimento global: “Por meio de uma reversão completa do tropo mais estimado da filosofia ocidental, as sociedades humanas resignaram-se a desempenhar o papel de objecto mudo, enquanto a natureza inesperadamente assumiu o papel de sujeito activo!” Deste modo, “(...) é a história humana que se congela e a história natural que adopta um ritmo frenético” (Latour, 2014: 13).

Politicamente isto significa que a humanidade está confrontada com as consequências da sua própria economia política, de uma crescente hegemonia capitalista, ao mesmo tempo que lida com uma instabilidade ontológica do próprio significado de humanidade. Como bem entente o historiador de arte Sven Lütticken (n. 1971):

“O aparente triunfo do capitalismo neoliberal, que tornou as teses sobre o fim da história tão atraentes por volta de 1990, gerou efeitos que equivalem aos de filmes de desastres em tempo real. A crise do conceito de humano vem à tona com clareza e urgência cada vez maiores” (Lütticken, 2017: 137).

Para além disto, o que o relatório *IPCC (2021)* torna claro são as limitações ecológicas e contradições inerentes e amplamente denunciadas do modo de produção capitalista assente na noção da possibilidade de um crescimento ilimitado. O anúncio de uma catástrofe ecológica iminente localiza-se no último estágio de crescimento deste regime, que na contemporaneidade se consubstancia num mercado em rede à escala global em que tudo é submetido a uma lógica economicista ou de financeirização – todo o trabalho, mas também com recurso às tecnologias de informação (p. ex. *Smartphones* ou redes sociais) todos os aspectos da vida social e privada. As alterações tecnológicas das últimas três décadas nas áreas da computação e tecnologias de informação providenciaram e incentivam a apropriação de quaisquer actividades humanas – do consumo, do lazer, da arte ou até da biometria do sono – por forma a extrair mais-valias. Nas palavras do filósofo e crítico cultural Steven Shaviro (n. 1954): “Transitámos de uma situação de exploração extrínseca, em que o capital subordinava o trabalho e a subjectividade aos seus propósitos, para uma situação de exploração intrínseca, em que o capital directamente incorpora o trabalho e a subjectividade *dentro* dos seus processos” (Shaviro, 2013: 4). No contexto de um mundo cada vez mais virtualizado, o mediador universal deixa de ser apenas o dinheiro, mas também a informação transformada em capital (*big data*).

FICÇÃO E ESPECULAÇÃO – PÓS-HUMANISMO

O reconhecimento da convivência para sempre interligada e interdependente entre entidades humanas e não-humanas e a conseqüente inconstância ontológica do “animal humano” ou, noutras palavras, a identificação das mudanças onto-epistemológicas que acompanham os desenvolvimentos científicos e biotecnológicos dos séculos XX e XXI e o vaticínio de uma pós-humanidade ou da transcendência do humano através da tecnologia, tem levado autores como Donna Haraway a servir-se da categoria da ficção científica, ou da ficcionalidade especulativa, para propor concepções ecofeministas preocupadas em imaginar uma via alternativa da história para a co-habitação dos humanos do presente com outras espécies – num espaço fabulado que denomina “Terropolis” (Haraway, 2016: 10).

Também nas práticas artísticas dos últimos dez anos, principalmente com recurso ao vídeo, encontramos uma tendência para a imaginação de narrativas de ficção-científica ou cenários oníricos que tentam negociar e intervir na complexidade e contradições descritas pelo termo Antropoceno, por exemplo, através do que S. Lütticken define como uma “noção expandida de uma prática bio-estética”, mais concretamente em práticas centradas maioritariamente na imagem digital que partem do conceito de filme ou vídeo-ensaio (Lütticken, 2013: 257).³ Falamos das práticas de artistas como, por exemplo, Ed Atkins (n. 1982) – com trabalhos que desenvolvem um discurso profundamente figurado e poético acerca das qualidades materiais e corpóreas da imagem digital, numa crítica aos ditames trágicos impostos pela tecnologia moderna – ou, ainda, de colectivos como o Otolith Group (2002) fundados pelos artistas Kodwo Eshun (n. 1967) e Anjalika Sagar (n. 1968) – cujos vídeo-ensaios desenvolvem mitologias científico-ficcionais críticas centradas na transformação pós-humanista da humanidade.

Na perspectiva de S. Lütticken, o filme ou vídeo-ensaio é ao mesmo tempo um formato especulativo, mas também uma prática intervencionista, uma vez que o entende como uma hipótese material capaz de ter impacto objectivo no tecido do tempo ou sobre

futuros pretensamente predestinados – por permitir a actualização ou a materialização de potenciais do passado que falharam na sua concretização até ao presente (Lütticken, 2013: 293). Assim, um dos traços característicos destes artistas será a problematização da hegemonia dos modelos da tecnologia digital, que segue em paralelo com um mercantilismo global e produtos financeiros digitais “desmaterializados”, gerando imagens de um futuro aparentemente “inevitável”, como uma entidade de progressão e aceleração autónoma impossível de arrestar, e as suas potenciais conseqüências. Os excessos do digital e as suas implicações no devir humano são assim dialéctica e criticamente empenhados em “(...) abrir a história, em realizar potenciais bloqueados (...)” (Lütticken, 2013: 284).

Neste sentido, o pensamento crítico, desconstrutivista e pós-humanista subjacente tanto ao ecofeminismo proposto por D. Haraway como às práticas artísticas acima descritas, partem do reconhecimento do passado para estabelecer hipóteses produtivas e abrangentes para sustentar e gerar alternativas para o presente e o futuro. Determinadas em abandonar a direcção teleológica da temporalidade típica associada ao modernismo, das narrativas irreversíveis de progresso que mais tarde dão lugar a narrativas irreversíveis de decadência, este conjunto de práticas teóricas e artísticas faz uso da ficção especulativa para tornar o tempo irreversível em reversível, em composições de elementos ou “quasi-objectos” politemporais. Por isto, estas experiências especulativas mantêm uma ambição de alteração do paradigma, de uma verdadeira intervenção ou modulação do tempo presente a partir da oferta de “pistas” (ainda que ficcionadas ou frágeis) capazes de reabilitar as categorias humanas da política e da história no Antropoceno e o seu maior impulsionador, o sistema capitalista. Como corroborado por D. Haraway,

“Bruno Latour entende apaixonadamente a necessidade de mudar a estória, de aprender de alguma forma a narrar – a pensar – fora do conto cretino dos Humanos na História, quando o conhecimento de como nos matar uns aos outros – e junto con-

³ Termo proposto por Hans Richter (1888-1976) nos anos de 1940 e depois reapropriado por Noël Burch (n. 1932) na década de 1970 que conceptualiza e advoga por uma prática fílmica que através da montagem propõe ideias ou conceitos, em substituição de tentativas de documentar e mostrar o “real”.

nosco, incontáveis multiplicidades de uma terra viva – não é escasso. Acho que devemos; devemos pensar. Isso significa, simplesmente, que devemos mudar a estória; a estória deve mudar” (Haraway 2016: 40).

Noutras palavras, ainda que as entidades humanas e não-humanas e as suas interpelações interconectadas sejam tidas em conta nestas práticas pós-humanistas, e que em rigor o agente humano e as suas criações (histórias, políticas ou artísticas) não estejam no centro do discurso, esse agente nunca é realmente abandonado – independentemente do confronto crítico com essas especulações ficcionais resultar em narrativas de decadência ou progresso. Como denota a investigadora do campo da teoria dos media e dos estudos digitais Irmgard Emmelhainz (n. 1977),

“(…) a tese do Antropoceno postula o humano como o fim do seu próprio destino. Portanto, enquanto a narrativa do Antropoceno mantém o humano como seu centro, ela (...) marca a morte do pós-humanismo (...), porque não pode haver nenhuma figura crítica redentora (...) pós-humana em que a metafísica ou os avanços tecnológicos e científicos encontrariam alguma forma de reconciliar a vida humana com a ecologia” (Emmelhainz, 2015: 138).

Recuperando parte de um argumento proposto pelo sociólogo Benjamin H. Bratton (n. 1968), o que estas incursões pós-humanistas articuladas pelos conceitos da ficção e especulação assinalam é fundamentalmente uma incomensurabilidade entre o abismo do Antropoceno e a condição humana planetária que, no caso destas práticas, é mediada através de uma “estética geopolítica aceleracionista” que conjura previsões e protótipos das calamidades anunciadas pelo Antropoceno, para que possamos previamente avaliar e modelar as adaptações políticas humanas necessárias.

B. H. Bratton refere-se à estética aceleracionista proposta por Steven Shaviro, que deriva de dois discursos teóricos principais. A primeira conhecida pela estratégia política aceleracionista de esquerda marxista, com origem no pensamento político e social Francês da década de 1970 que, a partir de uma hiperex-

tensão da narrativa teleológica e ideologicamente progressiva modernista, propõe a aceleração e radicalização dos processos e contradições intrínsecos do capitalismo com o intuito de provocar a sua inevitável implosão (Shaviro, 2013).⁴ A segunda narrativa será aquela que, depois da implantação hegemónica do neoliberalismo económico nas décadas seguintes e a evidente resistência do sistema capitalista que manifestam o falhanço desse programa político, vem propor um projecto estético aceleracionista preocupado em conjecturar e especular cenários futuros em que o humano é ultrapassado pelo desastre global que promove – o Antropoceno – acreditando que “(...) um papel importante da arte é explorar os perigos do futuro e ‘traduzir’ esses perigos mapeando-os da maneira mais completa e intensa possível (...)” para “(...) dotar o sujeito individual com algum novo sentido ampliado do seu lugar no sistema global” (Shaviro, 2010: 138-39).

No entanto, e de acordo com B. H. Bratton, este

“(…) projecto implica uma aceleração do reconhecimento inicial da economia planetária local em direcção a uma recombinação mais universal, para a qual as representações políticas e estéticas da experiência humana estão descentradas. Olhando de fora para dentro, as alienações generativas trazidas pela potencial xenopolítica, xeroarquitetura, xenotécnica e assim por diante, voltam-se para a estética geopolítica agora às avessas para a qual a relevância das constituições humanas (arte humana, experiência humana) parece estranha e condicional” (Bratton, 2013: 3).

A estranheza destas práticas reside em que, enquanto ficções especulativas, estas experiências não podem passar se não de apofonias, que retiram conexões e conclusões a partir de entidades que à partida não partilham nada em comum – uma vez que estas experiências estão assentes numa profunda indeterminação e desconhecimento dos verdadeiros efeitos e consequências da “interdependência complexa dos materiais (petróleo, água, nitrogénio, sílica, gripe das aves, aço corroído, biomassa insectívora, genoma do plâncton, etc.)” (Bratton, 2013: 3).

4 Os autores associados à emergência desta corrente política são, por exemplo, Gilles Deleuze (1925-1995), Félix Guattari (1930-1992), Jean-François Lyotard (1924-1998) ou Jean Baudrillard (1929-2007). Já na contemporaneidade Nick Srnicek (n. 1982) e Alex Williams (n. 1967), cujo pensamento tem origem no campo filosófico denominado como realismo especulativo, são aqueles mais associados à defesa desta proposta no campo da esquerda política.

Se o carácter intervencionista destas práticas pós-humanistas pretende, ainda que em parte, constituir especulativamente a possibilidade para uma política “pós-Capitalista”, na verdade ela não pode constituir nenhuma política em sentido normativo, uma vez que não consegue distinguir entre o que se trata de uma verdadeira ameaça existencial ou de uma ficção. Deste modo, não há possibilidades de mobilização política uma vez entendida como estando “predicada na autorregulação do sujeito humano mapeando-se a si mesmo como um agente coerente dentro de um desdobramento histórico estável” (Bratton, 2013: 4).

É neste sentido que talvez seja relevante destacar uma prática artística centrada na presença da imagem digital que faz uso das categorias da ficção e da especulação, mas de uma perspectiva alternativa – a-humanista ou pós-antropocénica – ou seja, a partir de uma alienação da história humana e da escala temporal do Antropoceno – que parece excluir por isso a possibilidade de uma dialéctica ou de algum projecto político, mas que talvez possa oferecer algo de substancialmente diferente, ou, neste caso, o retorno transformado de algo bastante familiar – o sublime kantiano.

ESPECULAÇÃO FICCIONAL NO PÓS-ANTROPOCENO – LAURENT GRASSO, *ARTIFICIALIS* (2020)

Em articulação com a exposição do Museu d’Orsay em Paris *As origens do mundo, A Invenção da Natureza no Século XIX* (2020), o artista francês Laurent Grasso (n. 1972) apresentou *Artificialis* (2020), uma projecção de vídeo HR de 27:33min, comissariada em 2017 pelo mesmo museu. Projectada sobre um ecrã LED gigante ao fundo da nave do museu, este vídeo partilhou o seu espaço com obras de arte (escultura e pintura) oriundas e herdeiras das grandes transformações e implicações entre a arte a ciência do século XIX, por excelência a era da crença no progresso e na ciência, impulsionadas em muito pela nova perspectiva sobre a natureza resultante da obra *Origem das espécies* (1859) de Charles Darwin (1809-1882), em que o conceito de selecção natural se torna basilar para o campo da biologia evolutiva.

Em *Artificialis*, com recurso a imagens digitais retiradas de bases de dados pré-existentes e efeitos especiais pontuais, encontramos um conjunto de territórios espectrais imaginados onde é difícil distinguir as fronteiras entre a realidade e o virtual, que mostram por exemplo, fugas de metano sobre uma paisagem ártica, as paisagens de sensação extraterritorial das piscinas ácidas da Depressão de Danakil, flores que sofreram processos de mutação genética, imagens internas de florestas captadas através das tecnologias LIDAR (*Light detection and ranging*) ou imagens de pequenas criaturas oriundas dos scanners de lâminas de microscópicos. A figura humana raramente é observada, aparecendo maioritariamente implicada e mediada pelo resultado das suas invenções tecnológicas, isto é, como mero constituinte de uma realidade complexa interligada (Fig. 01).



Fig. 01. Laurent Grasso, *ARTIFICIALIS* (still), 2020. Film HR, 27'33", © Laurent Grasso. Cortesia do artista e da Galeria Perrotin.

Assim, este vídeo, cuja prática se organiza em redor dos conceitos da ficção e especulação rumo a um profundo questionamento ontológico, propõe alternativas imaginárias de futuros possíveis de um modo particular, que podemos comparar à viagem de exploração (pesquisa em geologia, fauna e flora) de Charles Darwin a bordo do navio da Marinha britânica HMS Beagle (no período de 1842-1836), cujos dados resultantes formam o corpus da sua obra maior. A partir das perspectivas existenciais actuais, do esbatimento das fronteiras entre a natureza

e a cultura, L. Grasso – que se descreve como um “Darwin Pós-Antropocénico” (Davies, 2021) – ficciona a exploração descomprometida desse “novo” mundo conseguida através de uma tentativa de “des-humanização do olhar” (Schwerfel, 2020) – transmitida quer pelos grandes planos e perspectivas aéreas possibilitadas por drones, ou ainda pelas novas possibilidades de visualização do real permitida pelas novas tecnologias (e.g. as imagens topográficas tridimensionais do LIDAR). A “natureza” que descobrimos neste vídeo é uma natureza que por vezes não nos é familiar, que surge por analogia àquela que foi possível conceptualizar pelas propostas inovadoras de Darwin no século XIX (Fig. 02).



Fig. 02. Laurent Grasso, *ARTIFICIALIS* (still), 2020. Film HR, 27'33", © Laurent Grasso. Cortesia do artista e da Galeria Perrotin.

Partindo das palavras do artista, num mundo cada vez mais “des-realizado” onde as diferenças entre o que é “natural” ou “virtual” cada vez parecem mais enfraquecidas, “*Artificialis* é o nome desse território híbrido pós-antropoceno em que os pontos de referência se dissolvem totalmente” (Schwerfel, 2020).

A perda de referencialidade é o elemento que nos permite entender a particularidade do desenvolvimento especulativo desta obra a partir de um olhar e ambientes a-humanos, a-históricos, ou pós-antropocénicos. Recuperando a definição de B. H. Bratton, o pós-antropoceno

“denomina não apenas uma outra ordem eco-económica mas articula previamente a deslocação do agente humano do seu centro de operações subjectivos (...). Não denomina previamente, como uma precondição para a sua mobilização no presente, todos os termos com que ela vai ter de se confrontar no futuro” (Bratton, 2013: 4).

Assim, qualquer ficção especulativa assente numa perspectiva pós-antropocénica, ao contrário de uma “pós-capitalista” que define “demasiado cedo aquilo que deve ser perdido e ganhado com a nossa passagem borda fora” (Bratton, 2013: 4), não ambiciona oferecer qualquer hipótese intervencionista nos negócios humanos (política ou história) uma vez que estabelece à partida o seu desaparecimento. Em *Artificialis*, o artista não constrói tanto uma experiência especulativa sobre o significado de “natureza” na condição cultural análoga ao neoliberalismo tardio ou do “capitalismo algorítmico” do presente, antes especula acerca da possibilidade de exploração de um mundo-por-vir a partir do olhar automatizado da inteligência da máquina, também ela por-vir. Deste modo, temos contacto com as tremendas e múltiplas marcas ou “fósseis-por-vir” de uma humanidade que desapareceu, cujo futuro é incompreensível para nós, uma vez que “a nossa presença é apenas uma precondição para a nossa futura dissolução, e para o aparecimento de outro sub-reino biológico (...) para os quais o nosso pensamento e marcas serão tão es-

tranhas, inacessíveis e horroríficas na sua indistinção, como os fósseis do Cenozóico são para nós” (Bratton, 2013: 4).⁵

Mas enquanto objecto artístico oriundo de uma sociedade global conectada, no contexto de total apropriação capitalista de quaisquer processos e na omnipresença das lógicas digitais do neoliberalismo, também ele é alvo de apropriação no sentido da extração de mais-valias e, por isso, não pode configurar uma prática artística autónoma, “transgressora” ou “subversiva” capaz de (nem que por analogia entre o estético e o político) sugerir alterações no campo político, uma vez que tal como nos refere S. Shaviro: “Qualquer acto ou representação supostamente ‘transgressivos’ expande o campo de investimento capitalista. Abre novos territórios para apropriar, e acelerar novos processos dos quais extrai mais-valias” (Shaviro, 2013: 6).

Assim, num momento em que as possibilidades criativas (estéticas) e intervencionistas (políticas) parecem cada vez mais bloqueadas, não é surpreendente que o artista revele que está interessado em recuperar as possibilidades de algum “exotismo” (Grasso, 2021), que neste caso é um termo que poderia significar transfiguração do conceito de sublime kantiano. Noutras palavras, neste caso particular a presença de alguma sensação estética faz-se de modo verdadeiramente “desinteressado”, uma vez que não se relaciona com a necessidade ou o desejo humano. Se na definição kantiana o sublime é um epifenómeno fugaz que “(...) demonstra a presença de uma faculdade do nosso espírito que transcende toda a medida e todo o limite sensível (...)” (*Logos enciclopédia luso-brasileira de filosofia*, 1992: 1323), em *Artificialis* a procura por este “exotismo” configura uma posição análoga, desta feita anuindo à possibilidade de encontro com o sublime constituído pelas máquinas e eventualmente perceptível apenas por elas.⁶

Assim, *Artificialis* não corresponde a um posicionamento crítico, ameaçador, utópico, melancólico ou decadente, antes e recuperando um termo de Sha-

5 Na perspectiva de Benjamin H. Bratton só faz sentido falar da possibilidade de uma “estética geopolítica aceleracionista” se esta se situar numa situação pós-antropocénica. Isto é, a estética como um meio para a constituição ou design desse mundo a-humanista, e não como uma especulação assente na reflexão, sugestão, espelhamento ou metamorfose dependentes da possibilidade de anuência de um congresso público (que sugere o privilégio de uma agência ou mobilização política humana). O autor refere como exemplo desta condição o desenvolvimento de tintas compostas com tecnologia microeletrónica que detectam autonomamente elementos químicos, usados normalmente em explosivos, nas partículas dos ambientes onde são aplicadas.

6 Neste sentido nem podemos falar de alguma tecnofilia nesta obra, sugerido pela constituição de atmosferas místicas ou meta-humanas, porque as sensações ou percepções humanas nem sequer estão em jogo.

viro, esta obra é “esteticamente ineficaz” (Shaviro; 2013: 8). Noutras palavras, esta obra não reclama qualquer eficácia para as suas próprias operações artísticas, nem denuncia que a sua própria intensidade possa servir para a extracção de mais-valias e acumulação de lucro, pelo contrário constitui-se

por uma ineficácia estética e política deliberada. Independentemente de como entendemos o que significam estético e político neste contexto, a própria possibilidade de alguma definição inteligível está-nos exoticamente oclusa, num mundo por-vir que também não nos pertence.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso objectivo não passa por responder às aporias filosóficas, estéticas, históricas ou políticas resultantes das limitações intervencionistas pós-humanistas ou até da inutilidade estética e política que se configura potencialmente em *Artificialis*. No entanto, se da análise desta última apenas restar o paradoxo que identificámos anteriormente, da possibilidade da reavivagem surpreendente de alguma noção exótica do sublime kantiano – que de intimamente conec-

tado com o “animal humano” passa a ser especulativamente constituída pelo mecanismo “cognitivo” e potencialmente “quasi-subjectivo” da tecnologia – talvez isso possa sinalizar por afinidade a sensação contemporânea de alguma complacência ou falta de imaginação para a alteração necessária do sistema económico e social nos tempos do Antropoceno, em que é mais fácil imaginar o fim da humanidade que o fim do capitalismo na sua versão neoliberal.

BIBLIOGRAFIA

BRATTON, Benjamin H. – “Some trace effects of the post-Anthropocene: on accelerationist geopolitical aesthetics”. *e-flux Journal*, 46 (2013). Em: <https://www.e-flux.com/journal/46/60076/some-trace-effects-of-the-post-anthropocene-on-accelerationist-geopolitical-aesthetics/> (Acesso: 01 Setembro 2021).

DAVIES, Lillian – “Laurent Grasso”. *Artforum* (2021). Em: <https://www.artforum.com/picks/laurent-grasso-86139> (Acesso: 30 Agosto 2021).

EMMELHAINZ, Irmgard – “Images do not show: the desire to see in the Anthropocene”. DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (eds.) – *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015, pp. 131-42.

FERRANDO, Francesca – “Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: differences and relations”. *Existenz*, 8/2 (2013), 26-32.

GRASSO, Laurent – “Laurent Grasso confronts our post-Anthropocene world on film in Shanghai”. *Wallpaper** (2021), Entrevista por TF Chan. Em: <https://www.wallpaper.com/art/laurent-grasso-artificialis-musee-dorsay-paris> (Acesso: 15 Agosto 2021).

HARAWAY, Donna J. – *Staying with The Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) – *Climate change 2021: the Physical science basis. Contribution of working group I to the sixth assessment report of the Intergovernmental Panel on Climate Change* [Masson-Delmotte, V., P. Zhai, A. Pirani, S.L. Connors, C. Péan, S. Berger, N. Caud, Y. Chen, L. Goldfarb, M.I. Gomis, M. Huang, K. Leitzell, E. Lonnoy, J.B.R. Matthews, T.K.

Maycock, T. Waterfield, O. Yelekci, R. Yu, and B. Zhou (eds.)]. Cambridge University Press, In Press.

LATOUR, Bruno – “Agency at the time of the Anthropocene”. *New Literary History*, 45 (2014), 1-18.

_____ – *We have never been modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

Logos enciclopédia luso-brasileira de filosofia. Vol. 4. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1992.

LÜTTICKEN, Sven – *Cultural revolution: aesthetic practice after autonomy*. Berlin: Sternberg Press, 2017.

_____ – *History in motion: iime in the age of the moving image*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

SCHWERFEL, Heinz Peter – *ARTIFICIALIS: Laurent Grasso, making of* (english). Musées d’Orsay et de l’Orangerie, Studio Laurent Grasso, Camera lucida productions (2020). Em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPQegciUiHg> (Acesso: 12 Setembro 2021)

SHAVIRO, Steven – “Accelerationist aesthetics: necessary inefficiency in times of real subsumption”. *e-flux Journal*, 46 (2013). Em: <https://www.e-flux.com/journal/46/60070/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/> (Acesso: 02 Agosto 2021).

_____ – *Post cinematic affect*. Winchester: Zero Books, 2010.

SWANSON, Heather et al. – “Less than one but more than many: Anthropocene as science fiction and scholarship-in-the-making”. *Environment and Society: Advances in Research*, 6 (2015), 49-166.

A ARTE DO VÍDEO COREANO: DO TELEVISOR À FANTASMAGORIA PÓS-CIBERNÉTICA*

THE ART OF KOREAN VIDEO: FROM TELEVISION TO POST-CYBERNETIC PHANTASMAGORIA

Sílvia Catarina Pereira Diogo

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.

silviadiogo@campus.ul.pt - ORCID | 0000-0002-6945-0822

RESUMO

Enquanto que nos anos 80 a exploração do vídeo como matéria bruta domina o panorama de vídeo coreano, os anos 90 seguem pela exploração da imagem como propriedade do vídeo cujas qualidades podem ser exacerbadas, para, nos anos 2000, com a instalação completamente instaurada, a imagem abrir, lançar-se para fora do ecrã e ir pousar nas paredes de museus e galerias, habitando não apenas o monitor mas tudo quanto pode fazer parte do espaço expositivo. Naquilo que é hoje o vídeo na Coreia do Sul, a imagem domina os *mediums* na iminência de se imiscuir de forma subreptícia no subconsciente do sujeito. A imagem, por um lado, galvanizante, pretende à supressão visual do *medium*, de forma a conjurar para o espectador um mundo fantasma, como numa *Afterimage* ou num efeito *Fantasma de Pepper*. O *medium* torna-se desta forma em tudo o que é visível, como havia profetizado Jean-Louis Baudry a par de leituras à obra de Platão.

PALAVRAS-CHAVE

Vídeo coreano | *Medium* | Tecnofilia | Aparato

ABSTRACT

The Korean video scene of the 80's explored video in its brute form and the 90's followed up by exploring the image as a property of video itself, demanding that the qualities of the image become exacerbated. By the 2000's installation was imbedded in video art scene thus making for image to go to great lengths and plaster itself all around museum and gallery walls. Thereafter, image came to inhabit not only the monitor but also every surface upon which it could possibly project itself. Today, virtually generated images dominate every medium and insinuate themselves onto the subconscious of the beholder. In one way, image is galvanizing, in other way, it aims to visually suppress the medium, causing the beholder to watch a spectacle of phantoms, afterimages and Pepper's Ghost effects. The medium thus becomes what is visible as prophesied by the likes of Jean-Louis Baudry following up from Plato readings.

KEYWORDS

Korean video | *Medium* | *Technophilia* | *Apparatus*

* As razões para este ensaio surgem da frequência da unidade curricular de História da Arte Contemporânea, lecionada pelo Professor Pedro Lapa ao longo de tópicos como o filme estrutural, o filme pós-minimalista e o vídeo como médium, para mencionar alguns, secundados por nomes tais quais Michael Snow, Paul Sharits, Mel Brochner, Dan Graham, Nam June Paik, etc. Devemos o desabrochar da nossa ideia às sêances críticas que surgiam em aula dos diálogos entre as obras em apreço no seu devir contínuo e o professor e alunos. A escolha da Coreia do Sul como destino para o qual se inclinou a nossa devota escrita deveu-se por fim a uma afinidade solipsista para com o país e sua cultura, que cremos estar devidamente exposta com a progressão do manuscrito.

Estamos na cidade de Gwacheon, situada na província de Gyeonggi, a 24 km de distância de Seul, capital da Coreia do Sul, e deparamos com o nosso corpo dentro daquela que para nós é a artéria principal do Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea da Coreia (MMCA) porque nos apresenta uma exposição sobre vídeo arte coreana, cujo bloco temporal abrange os anos 70, 80 e 90 do século passado e os primeiros anos de 2000. Olhamos diante de nós o cartaz representativo da exposição epigrafado com a seguinte fórmula, distribuindo-se por igual a língua coreana e a inglesa: 한국 비디오 아트 7090/ Korean Video Art from 1970's to 1990's/ 시간 이미지 장치 / Time Image Apparatus (Fig. 01).¹ A nossa atenção desloca-se para estes três últimos vocábulos e interessa-nos sobretudo a sua função no placar. Serão lidas 시간, 이미지 e 장치 (tempo, imagem e aparato) avulsamente ou cumprirão elas uma proposição? A tradução do inglês apresenta-nos qualquer coisa como “aparato de imagem-tempo”, ou mesmo, “aparato de imagem de tempo”. A língua coreana, porém, é mais complexa. As palavras em coreano flutuam desbaraçadas umas das outras, sem conectores que as possam relacionar numa proposição. Talvez no cartaz se dê por falta da vírgula que as separe, mas, tradicionalmente, a língua coreana não tem grande uso para vírgulas, pelo que a sua utilização como sinal de pontuação é normalmente rebatida em detrimento do ponto final, mas nem sempre. Se as palavras 시간, 이미지 e 장치 forem lidas isoladamente, o que nos parece ser a forma mais adequada de as lermos, significa que no decorrer da exposição a nossa atenção deverá percorrer as obras estando desperta para a função do tempo, da imagem e do aparato no que cada um destes étimos tem de transversal a cada obra de vídeo em exposição, e não necessariamente como a tradução do inglês nos levaria a crer, que estaríamos diante de aparatos circunscritos ao tema de imagem-tempo.

A palavra 장치, traduzida por “aparato”, chama a nossa atenção, tanto mais que não resistimos a interrogar essa escolha, de «aparato» para correspondência de 장치. Terá essa escolha sido feita pela conveniência da tradução ou por meio de uma intuição propositada da parte do tradutor? A palavra 장치 pode subsumir-se para uma miríade de traduções, cabendo-lhe geralmente a associação eletrónica ou mecânica. Além de “aparato”, pode significar “instalação”, “aparelho” e, não menos importante para a nossa leitura, “dispositivo”. Esta mnemónica pela tradução da palavra faz-nos retomar singularmente a teoria de Jean-Louis Baudry sobre o aparato² (Baudry, 1975: 56-72), e não nos parece inusitado que ela se insinue no póster que dá ao espectador a imagem prévia do que é a exposição, tanto mais não seja pelo facto de esta teoria se harmonizar com o *topos* da exposição, que é a vídeo arte e que teve o seu advento reconhecido unanimemente a partir das experimentações de Wolf Vostell (1932-1998), em 1958 (Youngblood, 1970: 383-386), e de Nam June Paik (1932-2006), em 1963 (Youngblood, 1970: 302-308),³ com o aparelho televisivo e a disseminação desta prática nos anos 60 e 70. A escolha da tradução não deixa de ser curiosa e louvamo-la pela referência, ainda que ténue e talvez especulativa, a Jean-Louis Baudry. Mas, não ponhamos de parte o teórico francês, pois muito em breve nesta pesquisa retornaremos a ele.

Dizíamos justamente que nos encontrávamos na artéria principal que constitui o museu, ao longo das galerias 3, 4, 5 e 6. Ora, sabemos que a exposição⁴ se organiza tematicamente por sete núcleos conceptuais⁵ e contempla 130 trabalhos de vídeo⁶ em torno de 60 artistas de nacionalidade coreana, de entre os quais se destacam os nomes privilegiados pelo folheto informativo do programa da exposição, a saber: Kim Ku Lim, Park Hyun Gi, Kim Young Jin, Yook Keun Byung, Song Joo Han, Choi Eun Kyung, Moon Joo, Yook Tae

1 Link para o cartaz da exposição: <https://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?exhld=201911200001208> (Acesso: 01 Setembro 2020).

2 Sobre o *aparato*, reconhecido também nos étimos *dispositivo* e *aparelho*, termos empregados por Jean-Louis Baudry, que têm origem nos equivalentes franceses *dispositif* e *appareil*, que interrogam a função do *medium* a par de uma constituição psicológica e ontológica do espectador perante a máquina e seus efeitos *traumáticos* pós-exposição, aventamos para leitura “Le dispositif” (1975) e “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base” (1970) do autor francês.

3 A propósito de Nam June Paik, a internet oferece um escopo de textos variados assinados pelo próprio, cujas missivas descrevem o *savoir faire* da arte de trabalhar o novo *medium*. Em: <http://www.medienkunstnetz.de/artist/paik/biography/> (Acesso: 01 Setembro 2020).

4 Os curadores da exposição são Bae Myung Ji e Kim Hyoung Mi.

5 A exposição entabula-se em sete *topos* de vídeo, designadamente: “Korean early video art and experimental art” (anos 70), “Post-genre experiments and technology” (finais de anos 80 e início de 90), “Video sculptures and kinetic video art” (finais de anos 80 para as esculturas e meados de 90 para o vídeo cinético), “Body/performance/video” (anos 90), “Society, narrative and video” (anos 90), “Mass consumption culture and video art” (anos 90) e “Single-channel and multi-channel video” (finais dos anos 90 e início dos 2000).”

6 São promovidas várias naturezas do aparelho tecnológico, desde a televisão-vídeo ao magnetoscópio (VTR/VCR) e ao DVD, da máquina de filmar ao computador. Nestes aspectos figuram tanto mono-canais como também multicanais.

Ji, Oh Sang Ghil, Kim Soo Ja, Oh Kyung Hwa, Park Hwa Young, Yang Ah Ham, Nam June Paik e outros.⁷

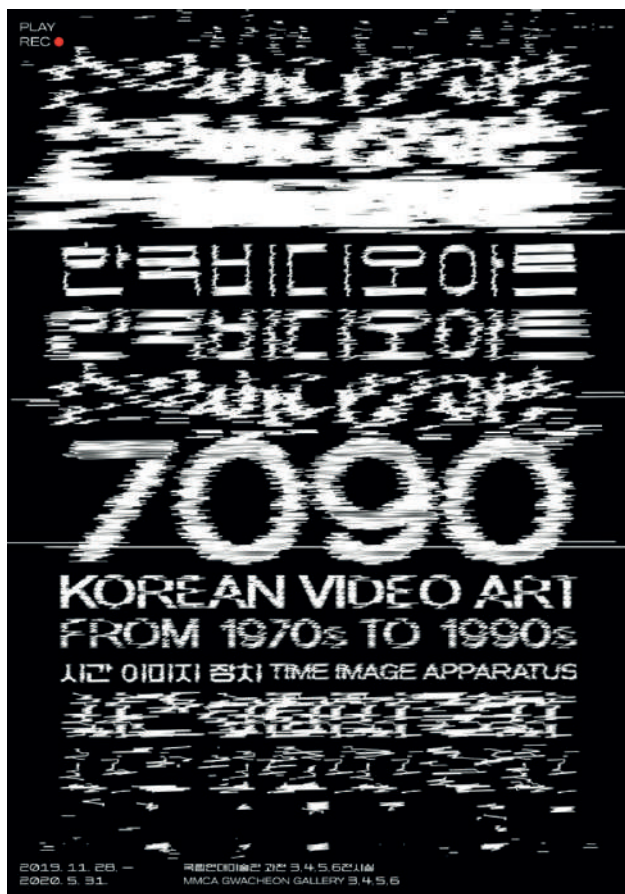


Fig. 01. Cartaz da exposição *Korean video art. From 1970s to 1990s. Time image apparatus*, 2020, © MMCA.



Fig. 02. Park Hyun Gi, *무제* (sem título), 1979 (14 pedras e monitor, 120x260x260cm), © MMCA.

A exposição é conduzida por salas escuras cujas obras de arte são embrulhadas numa luminosidade parda que tem o condão de fazer destacar os aparatos mecânicos e toda a sorte de ecrãs e projeções visuais que se distribuem espaçadamente pelas alas.⁸ Por toda a parte vemos aparelhos, dispositivos electrónicos, e notamos a presença singular do monitor de televisão presidindo a grande parte dos trabalhos, sobretudo àqueles que fazem a transição de vídeo coreano dos anos 70 para os anos 80, em que naqueles o uso dos monitores e técnicas processuais de sabotagem electrónica são privilegiados e nestes o vídeo é forjado na tentativa de afectar uma aproximação com o que a escultura e a instalação tinham de heterogéneo.⁹ A título de exemplo desta transição, apresentam-se-nos obras como as de Kim Ku Lim, *전등* (*luz eléctrica*), 1975 (lâmpada e monitor) e de Park Hyun Gi, *무제* (sem título), 1979 (14 pedras e monitor, 120x260x260cm) (Fig. 02). Estas incorporam, além do monitor de televisão, novos sólidos que ao partilharem o espaço com o aparelho electrónico pro-

⁷ No que diz respeito à onomástica, nomeadamente, à organização dos nomes próprios, optámos por manter a fidelidade à língua coreana: os dois nomes próprios são precedidos pelo sobrenome (por ex., Kim é nome de família, Ku Lim são os nomes próprios, pelo que a ordenação coreana os junta perfazendo a estrutura Kim Ku Lim), à exceção de Nam June Paik devido à sua internacionalização, que fez destacar o sobrenome para o final da estrutura obedecendo a regras ocidentais. Desta forma, ao manter o nome escrito segundo a ordenação coreana, a pesquisa pelos autores torna-se menos confusa.

⁸ Link para o trailer da exposição Em: <https://youtu.be/kqHkEy7-wps> (Acesso: 01 Setembro 2020).

⁹ A publicação oficial do MMCA estabelece a associação, que naturalmente não escapou à nossa atenção. Em: <https://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?exhId=201911200001208> (Acesso: 01 Setembro 2020).

Mais a mais, a artistas como Park Hyun Gi, radicados na sua origem em belas artes e nas práticas de escultura, aprovou recorrer ao vídeo pela facilidade com que este se podia pensar a cenários mais convencionais do meio artístico e integrar esculturas, por exemplo, contribuindo assim para a criação de instalações.

duzem interações curiosas entre a aparelhagem de que são compostas e o observador. Apenas para que nos sirva de ponto cardeal, podemos talvez dizer que estas produções podiam integrar, embora tarde e nem sempre por causa do modo como são executadas, o contexto familiar das neovanguardas tais como o pós-minimalismo, o *happening*, a *arte conceptual*, etc., apenas para mencionar alguns exemplos. E com esta afinidade que aqui tecemos não obsta a que o *medium* tivesse sido explorado – embora tarde quando o inscrevemos temporalmente no seio das neovanguardas – na sua função «ontológica» ou levado a ser perscrutado pelas suas possibilidades tecnológicas no seio da arte dos artistas coreanos.¹⁰ Na Coreia do Sul dos anos 70, mas sobretudo dos anos 80, a televisão parece pois ser trabalhada de modo bastante assíduo, como dissemos, na esteira de pioneiros como Wolf Vostell e Nam June Paik (Hanhardt, 1986: 9-23), à semelhança do que havia sucedido pelos EUA e pela Alemanha dos anos 60, nomeadamente,

com a manipulação do novo *medium*¹¹ em festivais designados para o efeito (Youngblood, 1970: 102-105, 281-282, 306-308, 330) e intervenções dos artistas em canais televisivos cujas produções *ad hoc* eram conteúdo exclusivo para ser apresentado em emissão televisiva (Youngblood, 1970: 292). O televisor profundamente massacrado e objecto de severo estudo da parte destes artistas coreanos parece ressentir-se numa época visivelmente fustigada em consequência da separação das Coreias e da guerra que sobreveio a essa separação, períodos compreendidos entre a segunda metade dos anos 40 e os primeiros anos da década de 50. O televisor, por talvez a partir dos anos 70 se tornar acessível à sociedade em expansão económica, e por se consubstanciar num objecto representativo da cultura de massas, supunha uma fonte inesgotável de experimentação. Quando deparamos com certas produções coreanas dos anos 70 e dos começos dos anos 80 o resultado experimental nos ecrãs parece insinuar isso.¹²

10 A função ontológica diz respeito às possibilidades que o *medium* oferece *per se* enquanto aparelho a ser explorado nas suas diversas vertentes. As possibilidades de um meio explorado são afloradas nas neovanguardas, daí a pertinência desta leitura de afinidades.

11 Acerca de aspectos do *medium*, sugerimos para leitura o ensaio “Mediaespectrologias”, da autoria do Prof. Doutor Pedro Lapa, sobre a obra em filme e vídeo de James Coleman. Através do estudo da obra do artista, o autor debruça-se sobre os mais variados assuntos no contexto do *medium* e de toda a heterogeneidade de que ele se repassa, na acepção *kraussiana*, com disseminação a partir dos anos 60. Fazemos nosso o silogismo do autor para a leitura da cultura do vídeo e da imagem de que nos ocupamos: “O papel do aparato técnico no contexto geral da obra torna-se passível de uma reflexão, pois que não é dissimulado. Podemos afirmar que a sua presença diante da imagem e do som tem a função de um suplemento” (Lapa, 2005: 73). Esta reflexão, evocativa de teóricos como Jean-Louis Baudry e Rosalind Krauss, ganha para nós especial atenção tanto mais que adivinha o sentido das obras em vídeo que aqui dispomos para análise, que apesar de tematicamente circunscritas ao tema do vídeo abrangem muito mais que o *aparato técnico*.

12 Muito embora não nos vamos deter sobre impressões biográficas, não podemos deixar de invocar em nosso auxílio o testemunho do multifacetado artista Kim Ku Lim (1936) sobre a constituição artística do indivíduo na época da sua juventude e as décadas contempladas pelo nosso estudo. Em: <https://youtu.be/OA1bn3ZhM-c> (Acesso: 01 Setembro 2020). Kim Ku Lim informa-nos de que, no tempo em que era 청년 (jovem) e se havia convertido à esfera artística, apenas pôde conhecer as práticas artísticas desenvolvidas nos EUA através de uma revista que desinteressadamente encontrou estendida a um canto de uma livraria de segunda mão. A revista circunscrevia-se ao lote de magazines pertencentes à base militar dos EUA, destacada, nessa época, para salvaguardar os interesses nacionais da Coreia do Sul. Essa revista, *Life*, veio abalar tudo o que o jovem conhecia sobre arte. A partir desse momento, Kim Ku Lim dedica-se a estudar as práticas artísticas estrangeiras à medida que coleciona as revistas *Life* e *Time*. À conta desses estudos, porque não tinha livros ou outros meios para conhecer as façanhas artísticas que se praticavam fora do seu país, o artista pôde aperfeiçoar e reforçar a sua técnica e comprar uma câmara de filmar com a que começou a produzir trabalho no final dos anos 60. Sobre Kim Ku Lim veja-se, ainda os seguintes links: http://kimkulim.com/home/bbs/content.php?co_id=a1; <https://londonkoreanlinks.net/2016/03/14/kim-kulim-in-london/> (Acesso: 01 Setembro 2020).



Fig. 03. Kim Ku Lim, *1/24 초의 의미* (*Significado de 1/24 segundos*), 1969 (vídeo mono-canal, 16 mm, cor, sem som, 10 min.), © MMCA. Vídeo promocional, via <https://www.youtube.com/watch?v=tn7Rt3REE8s>.



Fig. 04. Kim Ku Lim, *문명, 여자, 돈* (*Civilização, dinheiro, mulheres*), 1969-2016 (filme 8 mm, vídeo mono-canal, 22 min.), © MMCA. Vídeo biográfico, via <https://youtu.be/OA1bn3ZhM-c>.

O MMCA configura a produção de Kim Ku Lim *1/24 초의 의미* (*Significado de 1/24 segundos*), de 1969 (vídeo mono-canal, 16 mm, cor, sem som, 10 min.) (Fig. 03), como o momento de charneira para o começo do vídeo na Coreia do Sul. Com a obra, o artista pretendeu dar a conhecer uma sociedade coreana contemplada a 24 fotogramas por segundo numa época que começava a resvalar para a velocidade da tecnologia e que, por essa razão, se confrontava com duas situações não necessariamente antagónicas mas que invariavelmente produziam uma certa impressão de perturbação no indivíduo quando sopesadas no mesmo quadro, por um lado os efeitos da guerra da Coreia ainda muito presentes no tecido sociocultural e na memória colectiva do povo e por outro a emergência tecnológica que velozmente acompanhava a reorganização das estruturas sociais do país. A obra de 1969 marca um género de obras feitas pelo autor para registo de uma sociedade, como, por exemplo, também veio a surgir *문명, 여자, 돈* (*Civilização, dinheiro, mulheres*), 1969-2016 (filme 8 mm, vídeo mono-canal, 22 min.) (Fig. 04), numa época em que a preocupação ainda não era a de explorar as possibilidades da câmara de vídeo, mas de utilizá-la para registo.

Depois dessa primeira obra de Kim Ku Lim abrir as portas artísticas à produção de vídeo, outras do mesmo autor seguiram-se, não necessariamente correspondentes no *savoir faire*, mas cuja feitura incorporava elementos de outras práticas artísticas que estavam a ser experimentadas na época orientadas para o valor imaterial do vídeo. Disso é exemplo a gravação *걸레* (*Cloth*), 1974 (vídeo, som, cor, 2 min. e 7 segundos), submetida à exposição de 8 horas *Impact Art Video Art 74*, em Lausanne, na Suíça, do mesmo autor, executada após se decidir a fixar no Japão e levar para o seu trabalho formas de espiritualidade nipónica através do ato manual de limpar

produzido por movimentos circulares do braço que o autor designa de ascético (수행).¹³ Este trabalho de Kim Ku Lim parece incorporar elementos de *performance*, que nos podem fazer remeter para algumas produções de Bruce Nauman, como por exemplo a célebre *Dance or walk on the perimeter of a square*, de 1967-68, no aspecto singular de o autor coreano ter procurado fazer uma gravação a certos gestos e movimentos acompanhados de uma moldura que os circunscrevem a um espaço.¹⁴

Tal como nos diz o teórico Yi Won Kon, na Coreia do Sul dos anos 70 o vídeo existia como apêndice para as neovanguardas que começavam a ser experimentadas pelos artistas. Disto se quer dizer que, não raras vezes, o vídeo resultava de exercícios que surgiam de encontros entre diversos artistas circunscritos a movimentos que se formavam dentro de determinados grupos (AG, The Fourth Group, Esprit, ST, etc.). O vídeo gozava, pois, de um estatuto condicionado à sua função acessória e, como suplemento, não granjeou da mesma projeção que a sua versão homóloga usufruía nos EUA e nos países europeus. Podemos avançar que o Festival de Arte Contemporânea de Daegu (대구현대미술제),¹⁵ formado no início dos anos 70, teve um papel fundamental na divulgação de trabalhos e práticas de artistas no domínio do vídeo, sobretudo na fase de 1974 até 1979. E, não se deve, pois, descurar a pertinência de a 4.ª edição do festival ter sido agraciada com um segmento dedicado a filme e vídeo, em que vários artistas puderam combinar esforços, de modo a obedecer às necessidades que o novo *medium* exigia, de ser desbravado e assim, através de um esforço colectivo, dar-lhe projeção na esfera artística, convertendo o vídeo e tudo o que o vídeo trazia consigo num meio susceptível de conviver com os seus congéneres e não num mero artifício do seu tempo.¹⁶

13 Quando nos debruçamos sobre a palavra 수행 vemos que ela significa "prática", "execução", "diligência", mormente aplicada no contexto de executar uma tarefa com diligência. O vocábulo pode também significar "asceta" ou mesmo "virtuoso". O autor não desamarra um conceito do outro. Os movimentos que o autor pratica tanto partilham de diligência quanto de ascetismo, na medida em que a prática contínua e afincada desse movimento leva à sua execução virtuosa, e por extensão, asceta.

14 Para as diferenças entre os dois projetos, um tal plano exigia que antes se regularizasse um número de questões preliminares, outras acrescidas, o que apenas bastava para um ensaio autónomo e distinto que cremos não conseguir por aqui enveredar por um lado, devido aos limites tipográficos que o ensaio nos impõe, por outro porque o tema merecia ser desenvolvido com alguma profundidade e cuidado que não somos capazes de aqui cumprir.

15 Daegu é a quarta maior cidade da Coreia do Sul, na época um grande centro para as artes experimentais e toda a cena neo-avant-garde.

16 Alguns dos artistas que participavam no festival e se dedicavam a fazer vídeo são, como figurados no site do MMCA: Park Hyun Gi, Lee Kang So, Kim Young Jin, Lee Hyun Jae e Choi Byung So. Também, sobre o impacto de Daegu no panorama artístico coreano sugerimos a leitura da reportagem de Shim Woo Hyun em conversa com um dos curadores da exposição do MMCA, tornado acessível em: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191211000708> (Acesso: 01 Setembro 2020). Não menos importante para a nossa leitura, sobre a emergência do vídeo e de todo um novo campo artístico experimental na Coreia do Sul a partir dos anos 60 e a força propulsora de Nam June Paik, sobre a superação da condição acessória do vídeo e a transição do *medium* para um patamar

Não nos parece inusitado dizer que os artistas que se consagraram ao vídeo no final dos anos 60 e no decorrer dos anos 70 o fizeram pela novidade que ele representava. Raras vezes pudemos ver o vídeo como *medium* no seu estado “puro”, ou mesmo *perilizante*, porque ele é desde o seu começo vítima da heterogeneidade das neovanguardas, herda consigo esse traço e não parece desembaraçar-se dele (Krauss, 2000: 30-31, 44-45). De resto, o vídeo, até ao que vimos, parece, todavia, nunca tutelar ou presidir como *deve ser* a uma obra, pois que se configura nele com frequência uma mnemónica de outras coisas que com ele são aduzidas. Por essa razão, o vídeo acaba por subsumir-se para outras contrapartes dentro da obra a que se destina e é dessa forma engolido ao interior de outros *mediums* que com ele podem lograr disputar um lugar de destaque na apresentação da obra de que participam (Krauss, 2000: 30-31). Para todos os efeitos, propomos para hipótese que o seu auge na esfera artística da Coreia do Sul tenha ocorrido à época do seu advento, no final dos anos 60 e início dos anos 70, e esta hipótese confirma-se precisamente pelo valor híbrido a que o vídeo tem sido reconduzido em épocas mais recentes e mesmo hodiernas com a instalação, muito embora, como vamos ver, o vídeo hoje na Coreia do Sul seja genericamente arrebanhado pela grande âncora do capital.¹⁷ Estas preocupações parecem ser com efeito transversais não só às primeiras décadas do vídeo mas também aos tempos mais atuais, especialmente, quando se fala em vídeo e no aparato que o pode sustentar. É pois manifesto que estas preocupações servem de base a uma estrutura que tem vindo a ser

constantemente interrogada e que no geral resulta de uma intuição muito importante de teóricos vetustos nestas matérias de aparato e vídeo: como não podia deixar de ser, a condição híbrida que estes mecanismos contraem à nascença é pois salutar e, asseveramos, necessário que se faça cada vez mais presente (Krauss, 1976: 50-64; Krauss, 2000: 30-31; Michelson, 1985: 151-166; Youngblood, 1970: 257-337; Antin, 1986: 147-166; Ross, 1986: 167-178; Paik, 1986: 219-222; Baudry, 1970: 13-26, Lapa, 2005: 73-115).

A partir dos anos 80 e da difusão dos trabalhos de Nam June Paik na emissora televisiva coreana KBS, o público pareceu tornar-se mais suscetível ao novo *medium*. Dessa forma surgiram novos artistas predispostos a trabalhá-lo ativamente, tanto de forma isolada quanto em parceria com a emissora coreana (Yi, 2020: 1-15), o que nos conduz à época dos anos 90. O vídeo floresce positivamente para a instalação fazendo-se acompanhar de novos aparatos que os artistas traziam das várias áreas científicas em que se formavam academicamente e da crescente globalização a que se viam vinculados, sobretudo decorrida das efemérides dos Jogos Olímpicos de 1988, com residência em Seul, e da Bienal de 1995, em Gwangju (Yoo, 2016: 1-5). Com efeito, o vídeo parece concentrar-se menos na realização processual crítica para se imbuir de uma maior performatividade, não lhe pressupondo necessariamente uma *praxis* circunscrita ao *medium* e para as possibilidades tecnológicas do *medium* como até então havia ocorrido.

mais confortável no seio da arte coreana, e, não descurando a abordagem à obra de Park Hyun Gi e à de muitos outros artistas de vídeo, vide o artigo científico da autoria do teórico e artista da primeira vaga de arte experimental na Coreia do Sul, Yi Won Kon, originalmente publicado na revista coreana *Art in Culture* (tradução): https://www.theartro.kr:440/eng/features/features_view.asp?idx=3026&b_code=10 (Acesso: 01 Setembro 2020).

¹⁷ Para uma abordagem transversal ao tema de vídeo e performance na Coreia do Sul sobretudo a partir dos anos 2000 até formas de vídeo mais recentes, vide o artigo do Prof. Doutor Yoo Jin Sang em https://www.theartro.kr:440/eng/features/features_view.asp?idx=162&b_code=10 (Acesso: 01 Setembro 2020).



Fig. 05. Yook Keun Byung, *풍경의 소리 + 터를 위한 눈* (*Sound of Landscape + Eye for Field*), 1989/2019, © MMCA. Vídeo promocional em: <https://www.youtube.com/watch?v=tn7Rt3REE8s> (Acesso: 30 Novembro 2021).

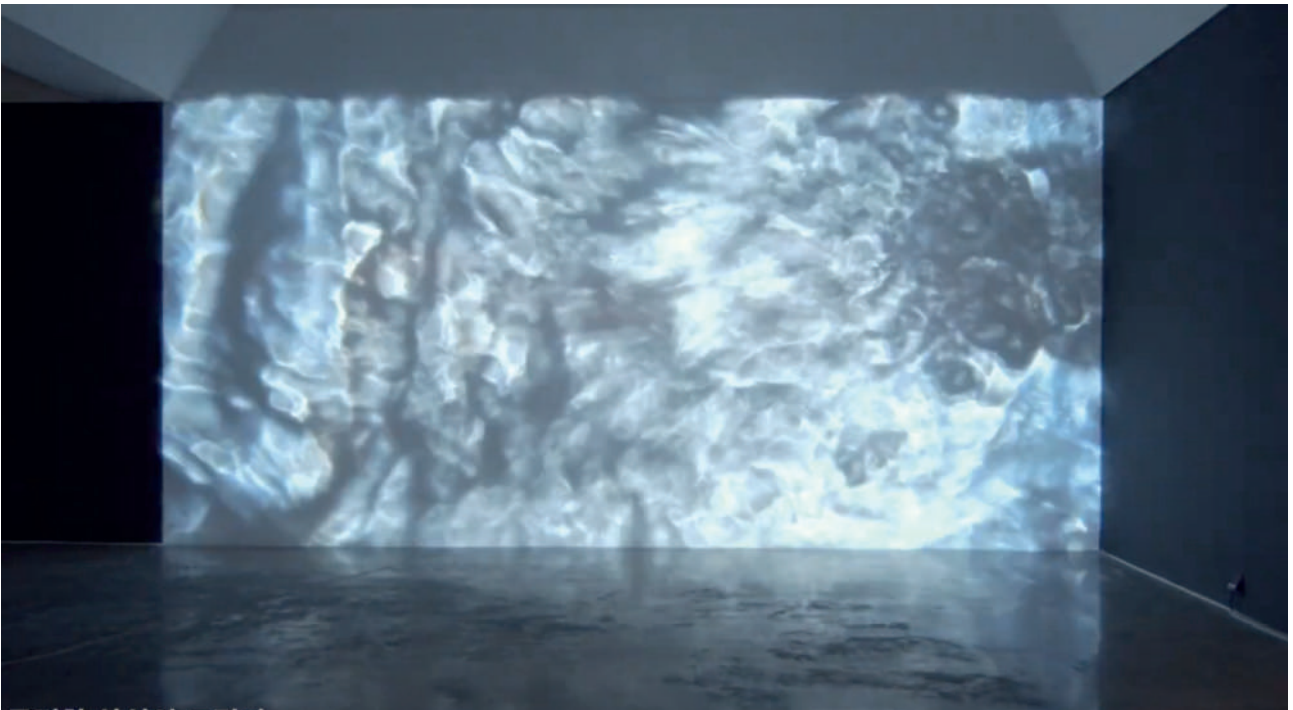


Fig. 06. Kim Young Jin, *액체-투명한 상실의 그림자* (*Fluids: a Transparent Shadow of Loss*), 1995/2008, slide projector, 110x60x190 cm, © MMCA. Vídeo promocional em: <https://www.youtube.com/watch?v=tn7Rt3REE8s> (Acesso: 30 Novembro 2021).

Ora, o vídeo, na qualidade de mediador entre e para diversos meios de fazer (Youngblood, 1970: 54-56), era consentâneo com a novidade e tomava ares de

mecanismo bastante convidativo à experimentação empírica e *tutti quanti*, não obstante a afinidade performativa que o convidava a outras carreiras artísticas. Os anos 90 foram por isso férteis em matéria de projetores (Yi, 2020: 11-14), manipulados ao serviço de uma agenda de imagens premeditadas para exibição ou, noutra configuração, sabotados na sua

relação com o espaço ocupado num determinado ambiente ou perante as vicissitudes do *medium* subordinado à obsolescência orgânica. Estes elementos, ao fim e ao cabo, fazem-nos recordar timidamente as produções minimalistas dos anos 60, através da dicotomia entre o objeto selecionado previamente para projeção e o objeto *in situ* alvo de projeção, cuja imagem projetada pode corresponder não apenas a uma gravação preliminar desse mesmo objecto, mas também a uma sucessão de gravações intervaladas e interpenetradas feitas ao vivo numa *pastiche* representativa daquilo a que ambicionamos chamar de 'objecto-tempo'. Estão desta forma implícitas a brevidade do directo por oposição à gravação fabricada de antemão, que se pode prolongar indefinidamente, repetindo-se *ad infinitum* até que o *medium* se esgote na sua deterioração. Estes aspetos podem ser esmiuçados mais declaradamente nas obras *풍경의 소리 + 터를 위한 눈* (*Sound of Landscape + Eye for Field*), 1989/2019, de Yook Keun Byung (fig. 05), *액체-투명한 상실의 그림자* (*Fluids: a Transparent Shadow of Loss*), 1995/2008, de Kim Young Jin (fig. 06), *The Fall*, 1996, de Kong Sung-Hun, *소리* (*Ruído, som*), 1998, de Park Hwa Young, entre vários outros.

E, todavia, não podemos descurar a importância que os programas para edição de vídeo de natureza mais ou menos ingénua surtiram na capacidade criativa desta geração de artistas activos nos anos 90. Neste quadro figuram programas de maior complexidade como o Adobe Premiere (1991) e o Final Cut (1998) nas suas versões embrionárias. E mais tarde, com o final da década, surge novo software que, inserido previamente no computador e anterior à compra, se imiscui pela comunidade de vídeo tornando o corte e a costura num processo mais simplificado. Este software é reconhecido nos nomes iMovie (1999) e Windows Movie Maker (2000). Com a introdução do vídeo digital, o quadro analógico torna-se obsoleto, portanto. Pouco a pouco as produções de vídeo vestem singularmente, em quantidade e em extensão, as paredes dos museus de arte com os multicanais. A imagem digital parece pois não dar tréguas a esta geração de artistas.¹⁸

Mas esta condição híbrida de que nos abeiramos quando falamos sobre vídeo é genial do ponto de vista dos efeitos visuais por ele convocados ao nível

da aparelhagem que o sustenta, sobretudo quando reposicionamos o estudo do vídeo e do aparato aos nossos dias, e sob muitos aspectos quando se trata de vídeo coreano. Ora, vejamos de que contornos típicos se reveste o vídeo coreano que está a ser processado na atualidade. A projeção de vídeo passou a tomar um formato mais próximo daquele veiculado pelo cinema e, hoje em dia, acaba por superar o ecrã panorâmico. Vimos manifestamente que o monitor de televisão deu lugar à banda de vídeo e, por extensão, à instalação monocal ou multicanal, que não raras vezes se apresenta sob uma escala de proporções monstruosas, não só no espaço da galeria e do museu, mas também nos panoramas exteriores. Quer isto dizer que a galeria de arte parece transfigurar-se à medida que o vídeo evolui e assim mutar-se com ele e com a *mise en scène* de que ele se faz acompanhar.

Vamos sair de Gwacheon rumo ao sul da Coreia, à cidade de Busan. Em Busan, dirigimo-nos para a galeria Kukje, naquele que é o seu terceiro núcleo e cuja sede fica em Seul. À nossa frente abre-se um pórtico que facilita a entrada por uma estrutura mosqueada de azul cuja fachada de aberturas espiraladas no metal nos convida para um armazém de arte. Dentro do armazém vamos simultaneamente deter-nos defronte de toda a estrutura que sustenta o nosso peso e ser absurdamente engolidos por uma construção magnífica que muito pouco tem daquilo a que chamaríamos 'construção', sob o aspecto de toda ela ser digital e prolongar a realidade numa vídeo instalação que acaba por redundar num fabuloso efeito de *fantasmagoria* ou de *diorama*, na aceção de Susan Buck-Morss (Buck-Morss, 1992: 22-33). Esta vídeo instalação, de nome *Starry Beach*, 2020 (vídeo, mapeamento de vídeo), da autoria da unidade artística *a'strict*, é constituída por uma sala forrada de mar noturno, cujas ondas convergentes para o mesmo ponto da sala se prolongam infinitamente a par de um jogo de espelhos.¹⁹ A atmosfera é negra e o som do mar contribui para a espetacularidade da cena, tornando obsoleto aquilo que Jean-Louis Baudry dizia, que o som na caverna de Platão não era fabricável (Baudry, 1975: 58-59). A 'caverna' pós-moderna é com efeito hiper-realista, propositadamente escura, e o som ajuda na cristalização atmosférica.

18 Sobre a emergência de vídeo coreano na sua relação com a cultura pop dos anos 90, vide Mun, 2020: 60-73.

19 Link para a exposição: <https://m.kukjegallery.com/news/808> (Acesso: 01 Setembro 2020).



Fig. 07. Park Sang Hwa, *무등판타지아-사유의 가상정원 (Mudeung Fantasia – Jardim virtual de pensamento)*, 2018, vídeo, instalação, © Gwangju Biennale. Vídeo promocional, via https://www.instagram.com/p/Bo0uDtYlnws/?utm_medium=copy_link (Acesso: 10 Novembro 2021).

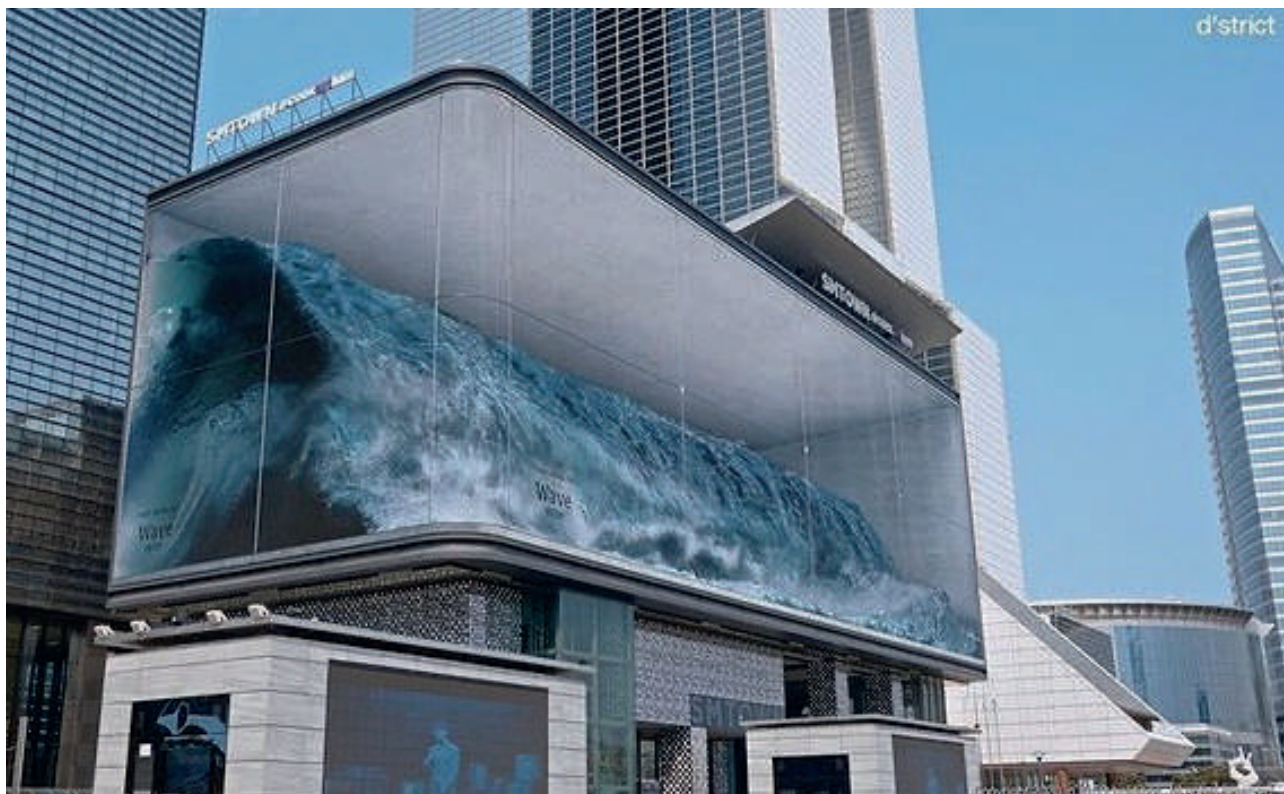


Fig. 08. a'strict, *WAVE*, 2020, Public Media Art, © d'strict. Via https://www.instagram.com/p/CEi0o3EpHYS/?utm_medium=copy_link (Acesso: 10 Novembro 2021).

Esta instalação configura no panorama artístico sul coreano uma nova forma de *construção* mas sem a efetivação material de uma ‘construção’. Tanto mais que a realidade imbuída no vídeo não se consegue separar da nossa que, estacados ou em movimento, experimentamos as impressões das ondas. Trata-se de ondas do mar cuja espuma põe no conjunto um rasgo de calma, mas que, todavia, nos ultrapassa. Que juízo faria Immanuel Kant desta Natureza virtual toda ela sublime?²⁰ Saímos da primeira leitura à obra como da segunda e da terceira, pasmados. É um canal medial que nos vence através de sincronias processadas sob a égide da pós-modernidade cibernética e tecnológica. Afigurar-se-á como uma antecipação do futuro para a arte do vídeo? É certo que a produção nos faz lembrar outras do mesmo género, como a instalação de escultura e vídeo *Dive in*, 2019, da autoria do grupo dinamarquês Superflex. Com a diferença de que em *Starry Beach* somos convidados a figurar no meio do ‘oceano’. Também o artista Park Sang Hwa traz à colação a série *무등판타지아-사유의 가상정원* (*Mudeung Fantasia – Jardim virtual de pensamento*), 2018 (vídeo, instalação) (Fig. 07), cujo intuito é o de semelhar natureza virtual dentro da galeria. Também a galeria *Arte Museum*, na ilha de Jeju, na Coreia do Sul, se dedica à criação de atmosferas virtuais imersivas, na tentativa de encenar uma *natureza eterna* à qual se possa aceder de forma ilimitada. O cenário das naturezas virtuais recorda-nos subitamente as reflexões de Johann Wolfgang von Goethe sobre a *câmara escura*, no livro *As Afinidades Eletivas*, e o estranho efeito de transporte para fora do espaço que a versão portátil da câmara punha nas pessoas que se juntavam para contemplar os desenhos captados.²¹

Não obstante, o exemplo do grupo autoral *a’strict*²² aparenta querer suplantam a aparência tradicional do monitor ou do projetor a todo o custo. Esta equipa encarrega-se também de fazer reabilitação de vídeo

para exteriores. No seu manifesto, o grupo admite evoluir da herança artística de Nam June Paik para uma realidade cujos limites se consignam às superfícies de edifícios, a escalas colossais, através de hologramas interativos e mapeamento de vídeo. A instalação *WAVE*, 2020 (Fig. 08), fixada à entrada do Coex Artium, em Gangnam, ao interior de Seul, trata-se de um aquário virtual gigante dentro do qual uma onda tempestiva luta contra o espaço na tentativa de se libertar. A onda ameaça desprender-se da jaula que a retém a qualquer momento para se lançar num dilúvio contra o exterior. E o intuito de subverter os ‘90 minutos de identificação’, sobre que Peter Gidal se debruçou (Gidal, 1978: 4), aparece aqui obliterado perante uma imersividade apocalíptica em cuja natureza se podem desvelar rasgos de obscenidade pela forma como as impressões cinemáticas se imiscuem teatralmente ao interior da retina do observador, sem que este possa votar a favor ou contra a sua assimilação, consenti-la ou rejeitá-la de todo.

Quer-se com a instalação vencer as barreiras da multimédia e da realidade? Este aquário de alta tecnologia mono-canal representa a expressão do momento no que a devolução de uma experiência estética do capitalismo, através do *sensorium*, tem de transacional. A transação dá-se pela alienação que ocorre ao nível pré-linguístico no indivíduo, em que o observador prescreve da sua posição crítica para se deixar engolir pelas ondas siderais flutuantes. A multimédia oscila para vários estágios de onda e não é especialmente dominada pelo modelo narrativo, tanto na produção *WAVE*, no espaço público, quanto em *Starry Beach*, ao interior da galeria. Coloca-se a hipótese de neste momento se impor uma dialéctica do ecrã para o espectador, que é a da experiência, pela emoção e pelo capital, aquando da apreensão pré-linguística da imagem. Estacado diante da banda de vídeo, o espectador leva a sentença a si próprio:

20 Esta inflexão interrogativa surge na forma retórica de um pensamento que nos remete para a imagem de Immanuel Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Quando o filósofo se apercebe da sua pequenez em face da sublime natureza, combate essa sensação reforçando a sua *superautoridade* através do auto-reconhecimento da sua independência da natureza. Com efeito, a tomada de conhecimento é decisiva para o diagnóstico que torna o homem superior à natureza. Diante de uma imagem que a represente virtualmente, como reagiria este filósofo? Estes aspetos encontram revisão em Buck-Morss, 1992: 8-9.

21 Mais um pensamento, a crer, porventura, inusitado, mas que, todavia, reflete positivamente na singular disposição de corpos em volta de uma imagem, cujo efeito de imersão está lá contido. Ontem como hoje as imagens, embora passando de estáticas a móveis, retêm o efeito de imersão, parecendo-lhes intrínseco. Cf. Goethe, 2017 [1809]: 242-243. A este propósito, e sobretudo na senda do tema da câmara escura e dos efeitos que ela traz consigo, vide Baudry, 1970: 13-14.

22 A título informativo, a unidade *a’strict* formou-se recentemente à salvaguarda da companhia *d’strict*, que há mais de uma década se tem notabilizado pela criação de conteúdos digitais de alta tecnologia para usufruto em espaço público. A empresa, forjada, com efeito, numa artéria capitalista, imiscui-se para o campo da arte lançando preceitos mercantis, vistos, principalmente, na emoção que se gera em torno do objecto virtual artístico *in motion*. Veja-se o vídeo promocional da exposição que o grupo realizou em honra da obra de Nam June Paik. Em: <https://vimeo.com/421490610> (Acesso: 01 Setembro 2020). Sobre o grupo *a’strict* sugerem-se, ainda, os seguintes links: <https://m.kukjegallery.com/news/808>; [https://www.theartro.kr:440/kor/features/features_view.asp?idx=3535&b_code=10e&page=1&searchColumn=&searchKeyword=&b_ex2=](https://www.theartro.kr:440/kor/features/features_view.asp?idx=3535&b_code=10e&page=1&searchColumn=&searchKeyword=&b_ex2=;); <http://www.district.com/kr/> (Acesso: 05 Setembro 2020).

o aquário que pesponta das paredes do edifício devora cada qual na sua onda e essa onda incute no espírito o estatuto artificioso de que este tipo de objectos se repassa, a autorreflexividade, que promove uma desassociação no sujeito e na sua constituição idiossincrática (Krauss, 1976: 50-64, Buck-Morss, 1992: 37-41, Baudry, 1970: 13-26). Esta desassociação define-se a par de fenómenos estudados por Jean-Louis Baudry, nos ensaios “Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base” (1970) e “Le dispositif: approches metapsychologiques de l’impression de réalité” (1975), de que nos serviremos brevemente com mais acuidade, dentro dos quais o aparelho cinematográfico é desmontado para denunciar o artifício do dispositivo, do qual não se exclui o papel do observador.

E nesta onda coreana que repõe o vídeo num contexto multimédia flutuante, a *mise en scène* não é pois alheia àquela veiculada por Jean-Louis Baudry. No ensaio de 1970 o autor francês traça, através de um périplo que percorre a Antiguidade Clássica e vem desembocar nos nossos dias, a ideia de que a janela da câmara de filmar não é mais do que uma tela e um convergir de perspectivas numa pintura inerte, reconvertida em fotograma para depois ser rebatida por uma nova pintura que lhe sucede, também transformada em fotograma (Baudry, 1970: 16-17). O dispositivo de filmar inscreve-se na consciência, segundo diz o autor, pelo que é lançado para uma deontologia psicanalítica no inconsciente do indivíduo. No fim de contas, a visualização de um filme pode ser, tão, e somente, a reconstituição da fase do espelho de Jacques Lacan pelo sujeito, na medida em que a formação de um todo especular no imaginário do indivíduo é encenada (Baudry, 1970: 23-25).²³ Desta forma se opera a formação da unidade na retina e, simultaneamente, a constituição de um sujeito preenchido de uma unidade ilusória é consubstanciada *ad hoc*, na sala de cinema (Baudry, 1970: 24-25). Perante a instalação *WAVE*, estamos diante de uma configuração semelhante. Não é tão bem aparelhada, contudo. Porque o observador está de facto em espaço público e não dentro da sala de cinema, pelo que o movimento do seu corpo não está costurado à cadeira (Baudry, 1970: 23; 1975: 59-60). A leitura não deixa, todavia, de ser pertinente e somos levados a crer que possa ser ampliada

para espaço público. Por seu turno, a vídeo instalação *Starry Beach* parece melhor corresponder à descrição do autor francês e desse modo disputar com o cinema o primado da alienação.

Estas duas produções de vídeo instalação que vimos não procuram fazer uma devolução crítica ou um protesto crítico da sua condição. A obra de arte, por defeito, faz essa devolução crítica à sociedade. As duas instalações provocam apenas um efeito de imersão no espectador: há de facto um prolongamento dos efeitos do capital (artifícios visuais e *fantasmagoria* reconhecidos dos centros comerciais, promovidos por monitores, cartazes publicitários, etc.), que vão habitar o território da galeria. O ecrã da rua infiltra-se na galeria, portanto. Pode-se especular que a arte, na sua expressão geral, tem estado protegida desta invasão, porém, o território do vídeo é bastante mais movediço. De modo geral, dá-se a contaminação dos efeitos do exterior para o espaço interior da galeria e não se distingue bem os limites de um e de outro.

Depois do que vimos, podemos avançar, tomando como nossas as reflexões de Baudry no ensaio de 1970, e sobretudo no de 1975, que o dispositivo que governa a caverna de Platão, tal como discutido pelo autor, semelhante ao da sala de cinema (Baudry, 1970: 23; 1975: 62-64), cuja identificação temos a liberdade de trazer para aqui, tomando-a com efeito de empréstimo, pode ser reaproveitado para servir uma muito necessária reconfiguração da mecânica em que o vídeo se apoia. Parece-nos que o vídeo na sua acepção medial converge nesse sentido, modelando-se à conta destes dois precursores – o dispositivo da caverna e o dispositivo da sala de cinema –, em muito semelhante um desejo de aperfeiçoar a natureza de um *medium* que acaba, a nosso ver, por ser arrebatado pela doença do capital. Parece que a tecnofilia pretende cada vez mais avançar sub-repticiamente sobre o espectador, levando a que se reproduzam sonoramente as palavras de Jean-Louis Baudry:

“Voix réelles donc, ce seront celles des porteurs, des machinistes, des monteurs de marionnettes – il manque un relais dans le renvoi à la réalité – mais tout de même rendues au dispositif, intégrées à lui

²³ A câmara devolve um efeito especular de uma imagem única e contínua: o aparelho de projeção encarrega-se de negar a descontinuidade dos fotogramas através do efeito especular da sucessão. Todavia, este efeito só é possível através da apreensão ocular do sujeito, ou do ego transcendental, na pessoa de quem junta através de várias impressões na retina as imagens numa só imagem especular. Estes aspectos são explicados em Baudry, 1970: 23-25 e achamos que dentro do enunciado do autor podem ser pertinentes para a economia do nosso texto juntamente com as reflexões que se avizinham nos parágrafos sucedâneos, sobre os efeitos do capital, que facilmente se harmonizam com a dependência dos efeitos especulares ao interior do sujeito.

pour autant qu'il réclame un effet total sous peine de dénoncer l'illusion" (Baudry, 1975: 60).

É sobretudo no vídeo coreano que desvelamos esse estado hipertecnológico do vídeo que aspira à ilusão e que exerce o seu poder de sedução sobre o consumidor. Os efeitos do capitalismo sobre a arte parecem assim pretender fazer parte do fatalismo a que ela está condenada. As obras sobre que discorremos, sobretudo as iniciais, não nos levam a crer que tenham algo do fatalismo que aqui julgamos. Elas mostram, porém, como com o decorrer das décadas e o aperfeiçoar da máquina que outrora se podia chamar de *medium*, a situação foi, por razões acrescidas, de tal ordem irreparável que o *medium* conquistou capacidade para convergir para a estrutura do capital,

especialmente a partir dos anos 90. É neste contingente temporal que o *medium* cai refém, embora paulatinamente, dos esforços do capital. Este manuscrito pretende, assim, mostrar esse efeito, que somente é tornado visível, a esforços, quando fazemos a des-trinça temporal respeitante a cada momento do vídeo coreano. Por essa razão escolhemos estudá-lo sob o jugo das décadas. Dessa forma, num *crescendo* irre-cuperável, o vídeo assume o seu acme à conta do capital, com o século XXI, com as estruturas colossais de instalação multimédia, que o desabilita da acepção medial estruturada pelas primeiras três décadas que o viram nascer e reproduzir. Ao convergir numa espuma reabilitada pelo capital, o vídeo, tornado artificio, reproduz uma e outra vez as denúncias de Jean-Louis Baudry.

BIBLIOGRAFIA

- ANTIN, David – "Video: The distinctive features of the medium". HANHARDT, John G. (ed.) – *Video culture. A critical investigation*. Nova lorque: Gibbs M. Smith, Inc., 1986.
- BAUDRY, Jean-Louis – "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base". *Cinéthique*, 7/8 (1970), 1-8.
- _____ – "Le dispositif: approches metapsychologiques de l'impression de réalité". *Communications*, 23 (1975), 56-72.
- BUCK-MORSS, Susan – "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October*, 62 (1992), 3-41.
- GIDAL, Peter (ed.) – *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1978.
- GOETHE, Johann Wolfgang – *As Afinidades Electivas*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017 [1809].
- HANHARDT, John G. (ed.) – *Video Culture. A Critical Investigation*. Nova lorque: Gibbs M. Smith, Inc., 1986.
- KRAUSS, Rosalind – "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova lorque: Thames and Hudson, 2000.
- _____ – "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October*, 1 (1976), 50-64.
- LAPA, Pedro – "Mediaespectrologias". *James Coleman*, Lisboa: Museu do Chiado, 2005, 73-115.
- MICHELSON, Annette – "Frampton's Sieve". *October*, 32 (1985), 151-166.
- MUN, Hye Jin – "Voice of the MTV Generation: Early Video Work of Sejin Kim". *Critical Writings on Korean Contemporary Art*. Seul: Korea Arts Management Service, 2020.
- PAIK, Nam June – "La vie, satélites, one meeting – one life". HANHARDT, John G. (ed.) – *Video Culture. A Critical Investigation*. Nova lorque: Gibbs M. Smith, Inc., 1986, 219-222.
- ROSS, David – "Truth or consequences: American television and video art". HANHARDT, John G. (ed.) – *Video Culture. A Critical Investigation*. Nova lorque: Gibbs M. Smith, Inc., 1986, 167-178.
- YI, Won Kon – "Pivotal Moments in Korean Video Art". *The Artro*. 2020. Em: https://www.theartro.kr:440/eng/features/features_view.asp?idx=3026&b_code=10 (Acesso: 08 Agosto 2020).
- YOO, Jin Sang – "Video and Performance Art in Korea". *The Artro*. 2016. Em: https://www.theartro.kr:440/eng/features/features_view.asp?idx=162&b_code=10 (Acesso: 08 Setembro 2020).
- YOUNGBLOOD, Gene – *Expanded Cinema*. Nova lorque: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.

MARCAS DO CORPO — PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO DE UM FILME DE ANA MENDIETA

BODY TRACKS — CONSERVATION PROBLEMS IN A FILM BY ANA MENDIETA

Francisca Sousa¹; João Chaves²

¹ Departamento de Conservação e Restauro e CIUHCT - NOVA School of Science and Technology, Portugal.
franciscasilvaesousa@gmail.com – ORCID | 0000-0003-0708-5441

² Balaclava Noir - Consultoria Técnica Em Artes Visuais, Lda., Portugal.
joao.daniel.chaves@gmail.com

RESUMO

Este texto analisa o processo de ‘remasterização’ de “Sem título (Blood Sign #2 / Body Tracks)”, 1974 de Ana Mendieta, submetido pela Direção do Espólio ‘The Estate of Ana Mendieta’, em 2017. Referindo a técnica de alta-definição 2K, foi apresentada ao Museu Coleção Berardo, proprietário da obra, a digitalização do formato original (Super 8), substituindo os formatos anteriores em Betacam Digital e DVD. Analisa-se aqui, num primeiro momento, a utilidade da alteração de formatos e, posteriormente, a sua validade enquanto transferência de suporte analógico para digital. Comparando as versões, conclui-se que a transferência do formato original – analógico de dimensão reduzida - para um formato de alta definição resulta em problemas ontológicos e técnicos que se prendem com a inadequabilidade do processo de digitalização. Por outro lado, estando a tecnologia original obsoleta, a digitalização facilita a preservação e exposição da obra. Pretende-se então documentar esta reflexão com conceitos de autenticidade e suas aplicações no meio da conservação de novos media.

PALAVRAS-CHAVE

Filme analógico | Remasterização digital | Conservação | Novos media | Ana Mendieta

ABSTRACT

This text analyses the ‘remasterization’ process for Ana Mendieta’s work “Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)”, 1974, submitted by her Estate in 2017. With the appeal of 2K high-definition, the digitization of the original medium (Super-8) was presented to Museu Coleção Berardo, in replacement of the previous Digital Betacam and DVD formats. Firstly, the utility of the digitization is assessed, followed by the evaluation of its validity as an analog to digital transfer. Comparing the versions, it is concluded that the transfer of the original medium – small analog format - to a high-definition one, results in ontological and technical problems that may attest the inadequacy of the process. Simultaneously, given that the original technology is obsolete, digitization enables its preservation and exhibition more easily. It is intended to document this reflection with concepts of authenticity and their applications in new media conservation.

KEYWORDS

Analog film | Digital remastering | Conservation | New media | Ana Mendieta

INTRODUÇÃO – ENQUADRAMENTO DO TEMA

Desde o final dos anos 60, um número crescente de artistas trabalha a imagem em movimento, contexto no qual o filme se afirmou como *medium* inquestionável da arte. Neste âmbito, as artes visuais têm acompanhado os desenvolvimentos tecnológicos do cinema, do vídeo e, mais recentemente, das tecnologias digitais. Muitas das obras produzidas são ainda conservadas em formatos e equipamentos já obsoletos que tornam não só a execução de novas cópias difícil, como criam obstáculos à leitura e às intervenções de conservação e restauro sobre cópias já existentes. A dificuldade de acesso que é consequência disso resulta na impossibilidade de apresentação de certas obras e consequente ameaça à sua preservação. Face à obsolescência de formatos e equipamentos, os responsáveis pelas coleções, curadores ou conservadores, recorrem habitualmente à digitalização para poder difundir e preservar estas obras. Todavia, uma campanha de digitalização satisfatória requer competências tecnológicas especializadas que não se encontram na generalidade dos museus e que, uma vez que a obra de arte tem um cunho único não padronizado, não podem ser diretamente importadas de meios como a televisão, os arquivos, ou mesmo o cinema (Saba, 2013; Dubail et al, 2009). Isto cria um dilema para os cuidadores de obras variáveis: se as obras não se mantiverem ativas, o património intangível que é grande parte da sua identidade e significado, perde-se. Se se mantiverem ativas, porém, as suas componentes originais e materiais irão desgastar-se, o que leva a restauros ou substituições, ações questionadas pela própria disciplina da conservação.

O suporte fílmico consiste numa película plástica revestida de uma emulsão sensível à luz onde se registam séries de imagens fotográficas. Quando projetada por um dispositivo mecânico (projetor), a uma velocidade que oscila entre as 16 e 24 imagens por segundo, produz no espectador a sensação/ilusão ótica de movimento. Dentro do conjunto destas características existem inúmeras variações de formatos, cor ou som, dependendo do tipo de película e respetivo equipamento (Dazord et al, 2011). É provável que a película de 8, 16 e 35mm esteja em breve indisponível, pelo que tem sido desenvolvida pesquisa acerca da digitalização desses formatos, focada na conservação da cor e nos fenómenos óticos provo-

cados pela passagem do tempo, como o tremeluzir típico da projeção de película (Edmonds, 2016; Dubail et al, 2009). No âmbito da análise cromática, alguns estudos caracterizam as digitalizações através da colorimetria, inspirados na gestão de cor em fotografia. Comparações entre digitalizações feitas por diferentes técnicos mostram diferenças acentuadas entre cores de película e cores da digitalização. O C2RMF¹ desenvolveu (2009) um estudo comparativo entre película com base em sais de prata, e dados digitais, caracterizando colorimetricamente as imagens geradas em ambas as tecnologias (Dubail et al, 2009), que completou (2011) com a análise da digitalização dos fenómenos óticos associados à mecânica da projeção de película (Dazord et al, 2011). As digitalizações de película são frequentemente feitas por empresas externas com ou sem a participação ou controlo de um conservador ou curador - exceptuando arquivos ou museus com departamentos específicos - e levadas a cabo por um técnico a cargo dos parâmetros cromáticos, com um telecinema (dispositivo de digitalização de película). Para algumas obras de arte, em particular para filmes abstratos, a cor pode não ser um parâmetro foto-realista mas sim o assunto principal, pelo que é essencial reproduzi-la de forma o mais fiel possível com o original (Dubail et al, 2009), em vez de mimetizar a cor tendo em vista parâmetros naturais.

As campanhas de digitalização utilizam com frequência o argumento da obsolescência, aspeto que está fortemente associado a lógicas comerciais. Este argumento é apresentado em conjugação com uma hipotética melhoria na qualidade da informação digitalizada que liga inexoravelmente a sua natureza à do próprio desenvolvimento tecnológico (Horwath, 2017). Por outro lado, o criticismo (Horwath, 2017) feito a esta abordagem refere tanto a natureza do *medium* original – que pode provir de uma perspetiva afetiva em relação a um tempo passado, mas também a uma especificidade material ou técnica -, quanto as características do *medium* do *upgrade* – frequentemente como anacronismo mas também como forma insuficiente de garantir que o novo ficheiro é tão autêntico quanto o original. O mesmo ficheiro pode ser visto de duas formas:

¹ Centre de recherche et de restauration des musées de France.

1. Como um ficheiro de alta definição, tecnicamente de qualidade 'superior';
2. Como um ficheiro que é uma cópia digital dum *medium* analógico.

Na viragem do milénio surgiram projetos colaborativos de natureza interdisciplinar com o intuito de preparar o conservador-restaurador, menos habilitado a compreender conceitos como variabilidade, obsolescência tecnológica, e intenção artística, já que a conservação clássica recai numa abordagem focada na materialidade. Estes pretenderam refletir a necessidade de redefinição dos aspetos teóricos, metodológicos e éticos para a conservação da arte contemporânea. O projeto "Conservation of Modern Art" abriu a discussão destes assuntos, posteriormente publicada no livro "Modern Art: Who Cares?" (1999) no qual Laurenson (1999) tem uma participação seminal para a conservação de novos media. Algumas instituições afirmaram-se como referências, como o museu Solomon R. Guggenheim, onde, no mesmo período, uma nova estratégia de preservação era desenhada para a conservação de novos media e performance (1999). Como recurso prático e guia para coleções em museus mas também para utilizadores fora do contexto museológico, o projeto "Media Art Matters" (2005) disponibilizou online recursos sistematizados para a aquisição, empréstimo e preservação de novos media, fruto da coalescência de diversas instituições museológicas. Algumas publicações internacionais

influenciam e dão continuidade ao mencionado, nomeadamente as de Clavir (2002), Muñoz-Viñas (2004) e van Saaze (2013). Publicações de referência para a conservação de suportes filmicos em contexto artístico, cinema e arquivo, como a *Journal of Film Preservation*, têm apostado em divulgar *workflows* de transferência de suportes analógicos para o digital, bem como as sucessivas problemáticas que a digitalização sistemática tem levantado, particularmente na impossibilidade de adequação 'one size fits all' (Saba, 2013; FIAF, 2018-2021). Nos últimos cinco anos, foram constituídos cursos universitários específicos que acompanham a necessidade crescente de conservadores-restauradores especializados em novos media (Frohnert et al, 2018).

Apesar dos desenvolvimentos, o conservador-restaurador mantém-se pouco habilitado para acautelar as questões levantadas acima, na generalidade dos casos. Isto resulta numa falta de gestão de obras tecnológicas que leva, por sua vez, a práticas isoladas e inadequadas, ausência de documentação geral e, em particular, de documentação relativa aos aspetos técnicos, incluindo reparações, restauros e digitalizações, habitualmente executadas por técnicos externos, com experiência intensa no contexto comercial (Olsen, 2016). As características únicas da obra de arte levam a uma reflexão mais aprofundada do processo de digitalização, sobre o qual as empresas contratadas para o efeito não dispõem também de conhecimento para avaliação qualitativa casuística.

ENQUADRAMENTO DO CASO DE ESTUDO

Ana Mendieta, de ascendência cubana, viveu desde 1961 nos Estados Unidos da América até 1985, data da sua morte (Bois et al, 2004). Mendieta produziu mais do que uma centena de filmes e vídeos que foram restaurados e digitalizados e dos quais 15 foram selecionados para uma exposição em 2015-16, organizada pela Galerie Lelong, detentora do Espólio 'Estate of Ana Mendieta' (EAM): *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. A crítica refere que estes filmes afirmam a posição da artista no grupo que trabalhou a imagem em movimento nos anos 70, como Carolee Schneemann, Joan Jonas, Vito Acconci, e Stan Brakhage (Rosenberg, 2016). Todas estas obras foram produzidas no período em que Mendieta estudava no histórico departamento de novos media fundado por Hans Breder na Universi-

dade do Iowa. As críticas à exposição são unânimes na menção da relevância desta migração para que esta parte da obra da artista saísse da obscuridade (Dickinson, 2015; Osterweil, 2015; Bodick, 2016; Davis, 2016; Rosenberg, 2016). Anteriormente à digitalização, esse material era considerado secundário, sendo visto apenas como documentação do seu trabalho. Hoje é possível ver o conjunto e refletir, a partir da cronologia da sua obra, sobre o processo experimental e de pesquisa de Mendieta (Silva, 2018) e também enquanto obras individualizadas, pensadas e criadas pela artista com esta intenção (Dickinson, 2015).

Críticos da exposição acima enunciada referiram aspetos técnicos da digitalização em confronto com o

formato original ou com as transferências de formatos anteriores. Nomeadamente, Rosenberg descreve a digitalização como sendo um aspeto disruptor da experiência: “A ausência do som dos projetores analógicos distancia o espectador da obra, que replica o grão e o tremeluz dos formatos originais. Esta foi a

única decepção neste encontro absolutamente envolvente.” (Rosenberg, 2016). Por outro lado, é referido que a transferência permite uma maior proximidade ao detalhe da imagem original captada em *Super-8* do que “as transferências anteriores de baixa resolução” (Davis, 2016).

CASE STUDY

DESCRIÇÃO DA OBRA

Ana Mendieta

Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)

1974

Filme em *Super-8mm* transferido para ficheiro digital de alta resolução, cor, sem som

Duração: 1:01 min

Edição 2 de 6 + 3AP

A obra de Mendieta inclui peças implicitamente traumáticas como *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*,

1974, aqui em análise, em que arrasta os braços e as mãos depois de mergulhados em sangue (ou tinta vermelha), sobre superfícies como papel, tecido ou a própria parede. A artista terá escolhido o *Super 8*² enquanto tecnologia nova e pouco dispendiosa que a permitiria filmar de forma independente, em diferentes contextos.

A cor representada no filme é relevante na transmissão do realismo do líquido vermelho que representa o sangue. O vestuário da artista consiste numa camisola branca e calças cinzentas, em aparente coordenação com as cores da parede, também branca, e do chão, também cinzento.

HISTÓRICO DA OBRA NO MUSEU COLEÇÃO BERARDO

A aquisição da obra, feita em 2008, foi acompanhada de um pacote de *media* compreendido por uma cassete Betacam Digital e dois DVD (cópias de exposição) (Fig. 01a). Desconhecemos a data da transferência e o modo,

já que a ficha técnica discrimina uma transferência de *Super-8* para DVD, mas podemos afirmar que foi uma transferência póstuma, já que o DVD e a Betacam Digital surgiram no mercado em 1994 e 1993, respetivamente.³

2 Formato analógico amador para filmagens em 8mm lançado pela *Kodak* em 1965, cuja película faz um melhor aproveitamento do espaço para criação da imagem do que o formato 8mm. Obsoleto.

3 <https://www.britannica.com/technology/DVD>; <https://www.sony.com/en/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-04.html>.



Fig. 01a. Sem título (*Blood Sign #2 / Body Tracks*), 1974. Versão do *media package* entregue com a aquisição em 2008. (Still obtido com VLC media player). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

“REMASTERIZAÇÃO”

Em janeiro de 2017, a direção do Museu Coleção Berardo (MCB) recebeu uma carta do EAM, dando conta do processo de três anos de “remasterização de todos os filmes e vídeos de Ana Mendieta a partir dos seus suportes originais para formatos digitais”, como benefício das tecnologias mais recentes, no-

meadamente da digitalização em resolução 2K⁴, *frame a frame* e não em *real-time*, mantendo as *frame rates* originais e “revelando um detalhe admirável e contraste e cor vibrantes” (Fig. 01b). A carta foi acompanhada de ilustrações comparativas entre as digitalizações anteriores (Figs. 2a, 2b).⁵

⁴ Termo genérico para resolução de 2000 pixéis horizontais. Habitualmente 2048 x 1080.

⁵ Carta endereçada à direção do MCB - “Media Replacement Berardo”, The Estate of Ana Mendieta, Galerie Lelong, 17 de Janeiro de 2017.

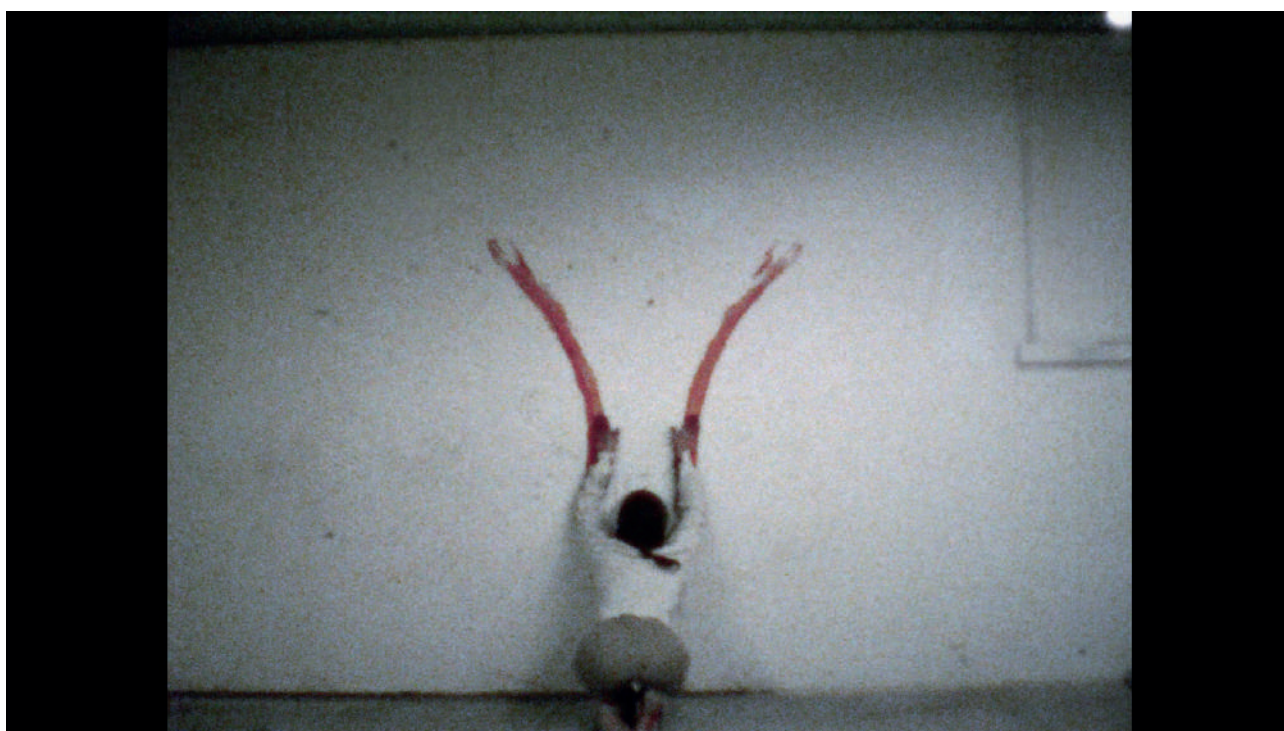


Fig. 01b. Sem título (*Blood Sign #2 / Body Tracks*), 1974. Versão do *media package* entregue com a remasterização em 2018. (Still obtido com VLC media player). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.



Fig. 02a. *Bird Run*, 1974, digitalização Standard Definition e 2K, respectivamente. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.



Fig. 02b. *Bird Run*, 1974, digitalização *Standard Definition* e *2K*, respectivamente. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Os pacotes de *media* para substituição incluíam duas *pen drives* - uma com um ficheiro comprimido para exposição e visualização, e outra com um ficheiro *master* de baixa compressão;⁶ um certificado de autenticidade revisto; e um documento com os requisitos de instalação e recomendações do EAM. A submissão desta correspondência apelava aos aspetos legais relativos à propriedade intelectual da artista, adquirindo um tom de obrigatoriedade e submetendo um custo ao MCB.

Em diálogo sobre o assunto, os autores deste estudo avançaram a hipótese de que a digitalização a *2K* poderia, inclusive, ter uma resolução excessiva para o formato original, amador, de pequenas dimensões. Podemos consubstanciá-lo, comparando o *frame rate* do *Super 8* - 18fps - com o do ficheiro recebido - 24fps. Nas palavras de um dos críticos da exposição

descrita no capítulo anterior, “o espectador pode ter o privilégio de ver agora a obra de Mendieta na forma mais perto possível da original, em vez de fitas *Super 8* passadas repetidamente e cheias de grão. (...) a tecnologia *2K* é tão inovadora, que tiveram de fazer um *downgrade* dos filmes transferidos para *Blu-ray*⁷ para esta exposição.” (Bodick, 2016) - isto confirma a resolução das cópias recebidas pelo MCB (*FullHD* em vez de *2K*).

O termo ‘remasterização’ é usado frequentemente como estratégia de marketing de forma imprecisa, com o intuito de promover ‘restauros’ ou ‘modernizações’ que extravasam os limites da ética da conservação e restauro, já que eliminam características essenciais da película original: eliminação do grão, alteração da proporção da tela (*aspect ratio*) e eliminação de emendas (Byrne et al, 2021). É-nos desconhecido o estado de conservação da película original, e tão pouco esse argumento foi utilizado na justificação da ‘remasterização’. Imaginando que a película exis-

⁶ Formato .mov. A resolução efetiva do ficheiro corresponde a *FullHD*, 1080p24: 1920 x 1080, 24fps (frames por segundo).

⁷ *Blu-ray* pode acomodar o *FullHD* 1080p.

tente seja de data próxima à da concepção da obra, deduz-se que, havendo deterioração, se observe alguma alteração de cor. Caso a película tivesse sido exposta aquando da projeção, poderia aumentar o desvanecimento (Silva et al, 2021; NFPF, 2004) e possuir sinais de desgaste físico. É possível que haja várias películas, e outros formatos transferidos pela artista, que tenham sido usados no estabelecimento de uma suposta cor original. A correspondência tida com o EAM teve poucos resultados no sentido de obter detalhes técnicos relativos ao processo de restauro e migração de formatos, tendo sido negada ao MCB a possibilidade de incluir um *sub-master* em película no novo pacote de 'remasterização', apesar da solicitação justificada, sendo que o EAM detém e supervisiona o fornecimento de cópias que sejam feitas a partir dos formatos originais.⁸

Presume-se, então, que a 'remasterização' terá partido de três pressupostos que, tendo ocorrido depois da morte da artista, não foram validados por ela:

1. A imagem em movimento registada é de ordem conceptual e não literal, isto é, o filme retrata uma ação levada a cabo pela artista, de acordo com as suas deliberações, sendo que o *medium* utilizado é uma possibilidade técnica para o fim determinado por ela;
2. A não migração para uma tecnologia atual tornará o filme inacessível, já que necessita de uma tecnologia obsoleta para projeção e exposição;
3. A tecnologia disponível permite uma 'remasterização' satisfatória e fiel ao original.

A artista validou, porém, a migração das películas de *Super 8* para vídeo. O Betacam⁹, formato escolhido por ela em 1985 (Tozini, 2018), tem ótima resolução, contraste e amplitude tonal para imagem vídeo, embora o vídeo difira do filme em suporte de película. O vídeo tem normalmente contraste mais elevado, com amplitude tonal comprimida e *gamut*¹⁰ mais baixo. Transferindo a película para vídeo, a qualidade do Betacam enquanto suporte técnico teria sido melhor

do que a do formato original (Dazord et al, 2011). Este aspecto é referido pela artista aquando da transferência feita em vida. Os típicos tremores de imagem e sons diversos acarretados pelas projeções de *Super 8* parecem ser-lhe irrelevantes, ou, pelo menos, suplantados pelo incómodo que a técnica representa para a artista, que revela satisfação com a migração de formatos.¹¹ Esta informação poderia complementar o argumento levantado acima acerca da natureza visual e conceptual da obra, ao invés de atribuir relevância ao formato ou estado físico do suporte. No entanto, os autores deste estudo não consideram este dado definitivo para a conclusão de que a natureza conceptual (de ordem narrativa) seja imperativa e condicionante das restantes características da obra. Adicionalmente, a transferência supervisionada pela artista não subleva o contexto histórico e do seu próprio percurso enquanto exploradora de novos media, no qual utilizou o formato *Super 8*.

Sabemos, como referido anteriormente, que todos os filmes de Mendieta passaram por este processo de modo idêntico, mas será oportuno estabelecer uma comparação com o caso de estudo da obra *Spinning Spheres*, 1970, de Bruce Nauman, uma projeção de quatro canais que se pensava ter sido filmada em 16 mm (Esmay et al, 2015). Alvo de um estudo detalhado acerca dos formatos disponíveis e registos documentais, e face à obsolescência do equipamento de projeção, foi sugerida a transferência para um formato digital. O estúdio do artista, ainda vivo, venceu a preferência pelo *medium* original, admitindo, todavia, a alteração caso não houvesse alternativa disponível. Mais ainda, afirmou ser o *medium* original o *Super-8* e não o 16 mm, como estava descrito na ficha técnica da obra. Apesar de distinto no número de partes e na especificidade do plano de montagem - que discutiremos adiante para a obra de Mendieta -, existem semelhanças na técnica original, e no argumentário e modo de transferência entre este caso e o de Mendieta. Nauman mostrou-se resistente à alteração, e ainda que tenha ficado satisfeito com a transferência de alta resolução, não considera o formato digitalizado a mesma obra, mas sim uma versão. É, por exemplo, valorizado pelo artista o som do correr da

8 "The inter-negatives are held by the Estate. As they are supplying only the h264 and Prores files to all other institutions that own Mendieta films, it is unfortunately not possible to share additional materials with the Berardo. Should any conservation issues arise, they would of course be happy to work with the museum." EAM (correspondência de e-mail, 11-5-2018).

9 Formato de vídeo profissional introduzido em 1982 com fita magnética de meia polegada.

10 gama de cores.

11 "I made a Super 8 film on that which is really, actually fantastic, because I transferred it into video. So it works well. Because, you know, Super 8 is such a drag." Ana Mendieta (Silva, 2018)

fita. Apesar da tomada de decisão ter sido feita pela Direção do Espólio e herdeiros de Mendieta, não podemos saber quais seriam os seus posicionamentos

acerca das alterações na data da 'remasterização'. Este tema será discutido de forma mais aprofundada no ponto relativo à 'autenticidade'.

OBSERVAÇÃO DOS FICHEIROS DIGITAIS

Com fim de registo documental, foi preservada uma cópia digitalizada sem compressão da cassette Betacam Digital (do pacote de 2008). Aquando da recepção do pacote de substituição, foi feita uma verificação visual comparativa em ecrã de computador de ambas as versões e, posteriormente, em LCD, aquando da montagem da obra na exposição permanente do MCB, neste caso apenas da versão de 2017. Resultam as seguintes observações:

- A vibração cromática é, de facto, maior, como sugere a apresentação feita pelo EAM¹², comparando com a versão de 2008;
- Observa-se uma planificação dos fenómenos ópticos associados à projeção de película, em particular a tradução do grão como informação digital;
- A exposição em formato LCD, de maior dimensão do que o ecrã do computador, tornou mais notória a percepção da planificação da imagem, observada anteriormente.

TRANSFERÊNCIA DE FORMATOS

Filme em película, a técnica analógica mais antiga de criação de imagem em movimento, consiste em materiais fotossensíveis (e por vezes corantes) ligados por uma ou mais camadas de gelatina selada com uma película de plástico. Apesar de a gelatina ser relativamente estável, pode expandir ou contrair com variações de humidade e é vulnerável a ataque biológico. A tira de plástico, por seu lado, pode levar o filme a autodestruir-se como no caso do celulóide. O suporte mais estável é o de poliéster, bastante resistente à alteração química, suporte do *Super 8*. A informação analógica em vídeo ou película pode ser transformada em informação digital, mas é um processo que levanta alguma controvérsia em conservação, já que a imagem original contínua apenas é transferida em intervalos definidos. Portanto, transferir um filme para digital irá transformar a materialidade da obra (Schnepp, 2005). A prática internacional vigente em instituições de referência para a preservação de material analógico, foi amplamente importada da arquivística de documentação e cinema, tendo sido iniciada com a migração para formatos atuais (Frappat, 2016; Oleksik, 2015). No passado, isto era feito transferindo formatos analógicos para um formato recente de alta resolução. Não obstante,

inerente a este processo está a perda de sinal inevitável que ocorre no processo de cópia analógica - o sinal perde força cada vez que é copiado, por perda de impulsos eletrónicos. Esta perda foi mitigada pelo surgimento de novas tecnologias como a Betacam Digital¹³ que converte o sinal de vídeo analógico para uma corrente de dados digitais que não sofre a mesma perda geracional que o vídeo analógico sofreria. Com as sucessivas obsolescências das tecnologias, a prática corrente consiste em migrar formatos analógicos para um formato digital para preservação a longo prazo, aplicando pouca ou nenhuma compressão ao ficheiro migrado e incluindo informação documental do processo (Wijers, 2010; Oleksik, 2015). Nomeadamente:

1. Avaliação de estado de conservação: Registo de características técnicas e visuais sobre a obra, para todas as cópias disponíveis.
2. Transferência de formatos: Documentação de quem fez a transferência de formatos e características da mesma, incluindo marca, modelo e número de série do equipamento usado.

¹² Carta endereçada à direção do MCB - "Media Replacement Berardo", The Estate of Ana Mendieta, Galerie Lelong, 17 de Janeiro de 2017.

¹³ Formato de vídeo profissional de fita magnética com sinal digital, de meia polegada, lançado em 1993 pela Sony. Em processo de obsolescência.

3. Curatorial: Informação recolhida a partir do visionamento com um membro do departamento de curadoria (Oleksik, 2015).

A informação digital pode ser gravada em formas 'raw' ou 'comprimidas' – a última é criada por fórmulas que removem o que se julga (pelo sistema usado para a compressão) como redundante. Esta remoção é absoluta - quando o ficheiro se descomprime para visionamento, a informação em falta é preenchida por um cálculo, mas pode diferir ligeiramente do original. Assim, já que graus mais elevados de compressão levam a maior perda de informação, os conservadores preferem estados *raw* ou com baixa compressão (Oleksik, 2015; Schnepf, 2005).

Existem dois métodos possíveis para a transferência digital de película: telecine¹⁴ ou digitalização. A transferência analisada neste texto consiste na segunda opção. A digitalização de um minuto de

película demora aproximadamente uma hora e é processada enquanto saída de dados digitais. Não é possível aplicar correção de cores ou manipulação de imagem durante a digitalização. O filme é digitalizado¹⁵ *frame a frame* em alta resolução (neste caso, 2K) e gravado como uma sequência em formato digital. A vantagem da digitalização é a resolução e a nitidez da imagem. Como três imagens são captadas durante um *scan* - vermelho, verde e azul (RGB) - e as perfurações da película são usadas para garantir a estabilidade, a imagem é muito nítida e contém todas as informações presentes no negativo (Ruyssveldt, 2013).

Atualmente, através da publicação e discussão de casos de estudo, tendem as instituições de projetos de referência em preservação de artes visuais, a preferir a abordagem casuística, normalizando a conservação de cópias no mesmo formato que o do *master*, a par da sua digitalização.

TRANSFERÊNCIA DE COR

A literatura (Dubail et al, 2009) complementa o disposto acima, dizendo que as cores analógicas não são bem reproduzidas pela digitalização e que esta acarreta diferenças que não são constantes consoante a cor, a película e os técnicos que efetuam o trabalho. De facto, todas as cores reprodutíveis (*gamut*) por determinado equipamento dependem da sua tecnologia e diferem das geradas por outro equipamento. Portanto, há uma diferença inevitável entre cores que são reproduzidas por película e por um ecrã, por exemplo. Algumas cores da película podem ser modificadas pela digitalização, independentemente do técnico colorista, o que se confirma quando comparamos o *gamut* da película e do ecrã (Dubail et al, 2009). Outra diferença essencial concerne a reprodução da cor: enquanto os formatos digitais são baseados em misturas aditivas de luz vermelha, verde e azul, a película contém estratos separados

de corantes ciano, magenta e amarelo que filtram a passagem da luz através de um processo subtrativo (Silva et al, 2021). Os diferentes estratos também capturam comprimentos de onda vizinhos, levando às chamadas *side-absorptions*. Por tal, a cor da película não é linear nem neutra, em contraste com a codificação de cor das câmaras digitais, em que a cor é especificamente determinada numericamente. Isto pode resultar numa aparência artificial e estranha na imagem digital que, aliás, é frequentemente editada para se assemelhar aos padrões fotoquímicos (Loertscher et al, 2016).

Uma tentativa de aproximar a cor entre os formatos da imagem representa, portanto, uma interpretação do colorista.¹⁶ Note-se também que o próprio equipamento usado para analisar as imagens formadas pode modificar o *rendering*¹⁷ da cor (Dubail et al, 2009).

¹⁴ As máquinas Telecine operam em tempo real (24, 25 ou 30 fps), ou seja, a conversão de um filme de uma hora demora uma hora. Têm uma saída de vídeo (fita ou arquivo de vídeo digital). Com dispositivos telecine, é possível aplicar correção de cores e manipulação de imagem durante o processo de conversão.

¹⁵ Um scanner de filme consiste em: sistema de transporte de película, uma fonte de luz, um sensor digital eletrónico que converte as imagens em bits e um computador. Durante a digitalização, o filme passa pela fonte de luz e pelo sensor digital do scanner.

¹⁶ A definição de cor de um colorista baseia-se em comparações de cor digitalizada com referência interna baseada em memórias originadas pela sua experiência, apelidadas de cores de memória por serem associadas com objetos reais, como o céu, pele ou relva, aos quais corresponde uma representação precisa na mente humana, que utilizamos para fazer julgamentos ou correções de cor (Dubail et al, 2009).

¹⁷ Medida quantitativa da eficácia da fonte de luz para revelar variados objetos de forma fiel em comparação com uma fonte ideal de luz natural.

O mesmo estudo constata que as cores obtidas na transferência têm sempre mais brilho do que as cores originais da película porque os coloristas tendem a aumentar o *chroma* ao máximo até ao limite do *gamut* do equipamento, provavelmente para ganhar em visibilidade e na tentativa de adquirir cores mais puras.

Assim, tonalidades são desviadas para cores primárias. Por exemplo, tons vermelhos são desviados para o vermelho puro, mais próximo do vermelho do ecrã (Dubail et al, 2009), factor que pode ter sido determinante nesta transferência, no que concerne à edição da cor do 'sangue'.

TRANSFERÊNCIA DE FENÓMENOS ÓTICOS E DE ORDEM MECÂNICA

Outro aspeto a considerar respeita ao tremeluz e instabilidade da projeção de película. Estas características resultam da mecânica da tecnologia, que é heterogénea e que é por definição uma ilusão ótica que depende das características da perceção humana (Loertscher et al, 2016). Existem dois mecanismos de perceção fulcrais no visionamento de filmes analógicos com projeção mecânica: (a) limite de fusão de cintilação – produz uma ilusão de luz contínua quando há um tremeluzir rápido com alta frequência; (b) movimento aparente – ilusão de movimento contínuo quando o dispositivo visual muda rapidamente (Loertscher et al, 2016). Os espectadores reconhecem elementos típicos das imagens em movimento e sentem reações afetivas correspondentes. Muitos profissionais e críticos do cinema crêem que o material digitalizado é inferior esteticamente e preferem registos analógicos. Uma das razões prende-se com o aumento da definição da imagem que cria um sentido de hiperrealismo artificial (Loertscher et al, 2016).

Adicionalmente, estão as avaliações visuais dos autores deste texto condicionadas pelas experiências de montagens anteriores da obra, com as cópias da versão de 2008. Serve mencionar que a diferença entre o Sistema RGB¹⁸ dos ecrãs CRT¹⁹ nos quais se visualizaram cópias em vídeo da versão de 2008 e a projeção de película também seria profunda, bem como a diferença com a imagem formada pelos pixels quadrados dos projetores de vídeo LCD, solução ainda não posta em prática. As observações²⁰ explicitadas acima, nomeadamente: “planificação dos fenómenos ópticos associados à projeção de película,

em particular a tradução do grão como informação digital” que resulta na substituição da visualização do ruído do grão pelo ruído provocado pelos pixels, trazem à discussão uma das diferenças essenciais entre analógico e digital: enquanto a posição do grão individual é distribuída aleatoriamente e muda entre frames, o pixel é definido por uma grelha fixa. O grão causa, por isso, um pseudo-movimento no filme analógico que, aliado à sua distribuição aleatória, cria uma aparência orgânica, frequentemente descrita como agradável à vista (Loertscher et al, 2016). Por um lado, a informação analógica é gravada através de gradações quase infinitas que são fruto da impressão da luz em minúsculas partículas fotossensíveis. A informação digital, por outro lado, é criada através da tradução da luz para pequenos pacotes digitais delimitados. Por exemplo, uma imagem captada em película pode ser alargada várias vezes e ainda parecer composta de gradações de cor muito graduais²¹, ao contrário da imagem digital, em que esta informação é delimitada pelos pixels (Frost et al, 2015). Loertscher et al (2016) e Silva et al (2021) referem que as pessoas sem *background* tecnológico preferem imagens analógicas porque são vistas como mais vívidas, menos estéreis e habitualmente mais agradáveis. Face ao exposto, ainda que não tenha ocorrido uma prática experimental significativa entre projeção analógica e 'remasterização', é provável que uma audiência que tenha a experiência efetiva de uma projeção analógica, reconheça alguma estranheza na imagem digital, estranheza essa que reside no fenómeno descrito de planificação da imagem, por oposição à profundidade da imagem analógica projetada.

18 Red-Green-Blue.

19 Ecrãs analógicos em que a imagem é criada por tubos de raios catódicos (CRT - *Cathode Ray Tubes*).

20 Adicionalmente, foram entrevistados cinco visitantes, sendo-lhes questionado se havia algum aspeto na imagem que achassem mais notório ou que interrompesse a fruição estética da obra. Três dos cinco apontaram as mesmas observações dos autores. Uma vez que nem a amostra nem o design experimental não são significativos, seria desejável promover uma experiência de comparação entre os formatos e dispositivos de exposição diversos, com uma audiência maior e mais variada.

21 No melhor cenário, a película irá mostrar grão aleatório (approx. 5 µm) quando aumentado 400 vezes (imagem com largura de 8mm alargada para 3048 mm em projeção), resultando numa largura de 2mm (Dubail et al, 2009).

AUTENTICIDADE

Os aspetos éticos que impactam as práticas de conservação dependem da manutenção da integridade física, estética e histórica das obras de arte, por se aproximarem às ideias de autenticidade e intenção artística. Assim, a observação da aparência original, em correlação íntima com a intenção artística original, constituem uma estratégia de manutenção de integridade de determinada obra, com ligação ao tempo (passado) da sua criação. Ainda que seja reconhecido que a identidade de uma obra de arte resulte de diversos atributos, a sua forma material continua a ter significado primordial no âmbito da conservação enquanto forma tangível de transmissão da obra para o futuro (Gordon, 2014). Apesar de estarem em transformação, estes conceitos continuam a ser fulcrais na teoria da conservação e, agora, com particular enfoque na documentação e nas entrevistas aos artistas (van de Vall et al, 2011; van Saaze, 2013; Matos et al., 2015; Giannachi, et al. 2018).

Importa referir alguns dos conceitos de autenticidade (Laurenson, 2006; Gordon, 2014; Hölling, 2014) e intenção artística (van Saaze, 2009a; Gordon et al, 2013) que merecem destaque em diversas publicações em que se reflete o seu efeito real para a conservação de obras variáveis. Dado o questionamento da permanência material levantado pelos novos media, a noção de autenticidade tem sido discutida enquanto continuidade, e descrita por van Saaze (2009b) como 'manutenção de flexibilidade e mudança' e por Gordon (2014) com o conceito de 'massa crítica'. Van Saaze aponta a 'autenticidade' e a 'intenção artística' como conceitos que se revelam nas práticas museológicas, defendendo que, em vez de ontológicos e estáticos, estes conceitos relacionam-se com aspetos processuais que se prendem com as próprias práticas museológicas, enquanto soluções para os problemas que vão surgindo, e devem ser estudados como fenómenos contínuos. Neste contexto, a identificação da 'massa crítica' enquanto conjunto de fatores ou atributos que demonstram a identidade central da obra de arte, pode fornecer perspectivas valiosas acerca de possíveis encarnações de determinada obra, de que forma ela é interpretada e que valores deverão ser acautelados numa intervenção de conservação e restauro (Gordon, 2014).

A necessidade de disseminação, curadoria e conservação carrega a ideia de mutabilidade enquanto possibilidade de transformação de uma mesma obra de um estado para outro (Wain et al, 2020) e, como referido, foi determinante para valorizar esta fatia do trabalho de Mendieta e para revelar, em parte, a sua 'massa crítica', principalmente no que respeita à visão da própria artista acerca dessas filmagens enquanto obras distintas, e não como documentos de processo artístico. Neste âmbito, sabemos que Mendieta adiantou que a transcrição de película para vídeo lhe tinha sido conveniente, rejeitando as complicações técnicas associadas à projecção de *Super 8*. Não obstante, não está a transferência recente validada pelos mesmos pressupostos, partindo apenas desta informação. Simultaneamente, a criação em 2016 de ficheiros de alta resolução, ainda que pretendam tornar realistas as filmagens originais, criam, na opinião dos autores deste texto, uma visão anacrónica da experiência dos registos em movimento de Ana Mendieta, no sentido em que transmitem imagens de alta resolução apenas conseguidas com uma tecnologia atualizada, não disponível nos formatos amadores na década de 70. Portanto, estando a artista ausente deste processo de transferência, importa recuperar os conceitos de autenticidade residentes na materialidade original, no caso em estudo, já que este carece de documentação do processo de tomada de decisão que reflita a continuidade definida por van Saaze. A decisão de 'remasterização' é aqui criticada por ter sido veiculada de forma mandatária e sem documentação adicional relativa à intervenção de restauro e digitalização que o EAM refere na apresentação dos novos formatos. O mero argumento de atualização tecnológica por obsolescência da tecnologia original não deverá ser definitivo sem a discussão do que pode definir a autenticidade da obra. Ainda, o caso da mutabilidade associada à obsolescência do equipamento de leitura, que é aqui invocada, nega que se crie oportunidade e condições favoráveis à gestão deste equipamento e das competências técnicas de uma comunidade a ele ligada. Sem esse esforço por valorizar determinado equipamento, ele tornar-se-á mais facilmente obsoleto e as competências técnicas poderão desaparecer em apenas uma geração (Wain et al, 2020; Westphal, 2014).

Como aspeto que suporta a definição, continuidade e sobrevivência da ‘massa crítica’, serve aqui referir as instruções de montagem enquanto ‘propriedades que definem a obra’ (Laurenson, 2006) ou, utilizando outro termo, ‘o plano de instruções’ (Hölling, 2017) a ela associado, essencial para que determinadas montagens se considerem iterações de uma mesma obra. Habitualmente desenvolvido pelo artista (ou seu representante: herdeiros, galeria, etc.), o plano é tido como o contacto primordial com o que será uma montagem correta da obra. Dependendo da sua especificidade, o plano pode ser alvo de mais ou menos interpretações cada vez que a obra é montada, uma vez que será sensível à personalidade, competências e experiência das pessoas envolvidas, e às limitações e oportunidades do espaço, da tecnologia, entre outros constrangimentos (Wain et al, 2020). No caso da obra analisada neste texto, destacam-se os seguintes cenários:

1. Desconhecemos as instruções associadas à montagem no tempo de criação da obra;
2. A versão de 2008 não foi acompanhada de um plano de instruções detalhado, apenas de uma nota na ficha técnica que determinava a dimensão máxima da projeção como 12.7 x 12.7 cm (5 x 5 polegadas).

3. O contrário verifica-se na versão de 2017, já que a migração para o formato digital levou à obrigatoriedade de delimitação de parâmetros de exposição, nomeadamente:

– Se o filme for projetado, a dimensão mínima da projeção é de 91.4 x 121.9 cm (36 x 49 polegadas). A dimensão máxima da projeção é 152.4 x 203.2 cm (60 x 80 polegadas). O projetor tem de ser HD e definido para 16:9.

Neste aspecto, os autores deste texto vêm com particular preocupação a presença das barras laterais no novo ficheiro digital (Fig. 01b) que serve apenas o propósito de tornar o filme legível no formato HD.²² Assim, existe um dado adicional de alteração de imagem que, no formato digital, é assumido como informação gráfica, reiterando a alteração essencial da materialidade da obra que, ademais, resulta na alteração da sua aparência.

Por um lado, o novo plano de instruções parte duma formulação póstuma - cuja consubstanciação está em falta - e, por outro, a instituição que coleciona a obra navega entre conservar uma apresentação habitual dessa obra (na sua versão anterior, agora está legalmente impedida de o fazer) e a interpretação de um conjunto de novas orientações que, por sua vez, não são acompanhadas da divulgação de um processo de tomada de decisão que seja elucidativo.

CONCLUSÃO

A transferência de formatos de *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)* recai aqui numa ambivalência que é recorrente na conservação de novos media: a necessidade de atualização de formatos como garante de preservação para as gerações futuras, em confronto com o risco associado à diluição material da ligação ao tempo de criação.

Ainda que a transferência de formatos obsoletos seja uma estratégia válida de preservação de novos media, existem diferenças efetivas na natureza da imagem analógica e digital que podem ser fulcrais na apreciação da obra em análise. Contudo, e independentemente da teoria adotada na alteração de formatos, a forma sob a qual esta alteração se interpreta depende do facto de ter sido veiculada informação

sobre os objetivos dessa intervenção ou das escolhas que foram feitas. Este processo de ‘remasterização’ carece de diversos pontos de extrema importância:

1. Definição dos aspectos que constituem a ‘massa crítica’ da obra. Será simultaneamente relevante explicitar quem os definiu, já que, por exemplo, a crítica da exposição levanta novas questões, não existentes a priori;
2. Informação acerca do estado de conservação dos formatos em *Super 8* e demais cópias;
3. Fornecimento de um *sub-master* no formato original, dando a opção aos proprietários

22 “The 16:9 aspect ratio is because the file is HD”. EAM (correspondência de e-mail, 11-5-2018).

de tomar as decisões que determinem ser as mais correctas;

4. Possibilidade de, executando a opção anterior, manter e conservar o equipamento obsoleto.

Apesar do acentuado desenvolvimento de pacotes de digitalização para cinema²³ nos últimos anos, a obra de arte pode significar um paradigma diferente, para o qual é essencial especificar objetivos de digitalização para documentação ou conservação, dado que a especificidade do medium pode ser particularmente relevante (Lipman, 2012). Neste sentido, registar o processo de tomada de decisões e conservar os parâmetros de digitalização é fulcral, em diálogo com os parâmetros definidores da 'massa crítica' da obra. Isto ajudará a definir aspetos qualitativos a preservar, mesmo quando a obra tiver mudado de forma sob o jugo da obsolescência. Caso este processo tenha sido considerado nesta transferência de formatos, não foi veiculado sob a forma de documentação no pacote de 'remasterização'. A discussão beneficiaria, adicionalmente, de uma experiência em que se confrontassem montagens das cópias em espaço expositivo nos diversos formatos que foram efetuados - Super 8 (1974); transferência para Betacam digital e DVD (2008); transferência *frame a frame* para ficheiro digital (2017) - seguindo os trâmites da experiência de Silva et al (2021).

É certo que os arquivos digitais podem fornecer ou auxiliar soluções para captar a complexidade e variabilidade dos novos media bem como a sua pre-

servação. No entanto, a natureza específica da informação digital - que transforma objetos complexos num conjunto de dados e códigos informáticos em que as fronteiras entre objetos, metadados e infraestrutura se dissipam - coloca desafios particulares na manutenção da aparência e funcionalidade da obra de arte (Nordegraaf et al, 2013). Por outro lado, as manifestações formais de determinada exposição de uma obra de arte - montagens específicas, por exemplo -, são habitualmente tidas como o resultado de uma interpretação rigorosa. Porém, na repetição (acidental ou voluntária) de certas propriedades destas manifestações, como a utilização de uma tecnologia particular, pode sobrelevar-se a ilusão de uma identidade singular, centrada, para determinada obra (Catriota, 2019). Por correrem, portanto, o risco de 'centrar'²⁴ *Untitled (Blood Sign #2 /Body Tracks)* num aspecto tecnológico, os autores declaram não querer determinar que o recurso à tecnologia original seria a opção definitiva para a exposição desta obra. O que se assume, neste estudo, é a necessidade de obtenção de discussão interdisciplinar que derive da agência dos vários *stakeholders*: direção do EAM, laboratório de restauro e digitalização, proprietários institucionais das diversas cópias da obra - com respetivos curadores, conservadores e técnicos -, proprietários privados, historiadores de arte, etc. Só com ela se poderá aferir se a estratégia adotada pelo EAM será a ótima. Impõe-se a questão relativa ao ponto para lá do qual novas interpretações da obra poderão ser tão dissemelhantes da original, que determinada montagem deixa de ser considerada como iteração da mesma obra, e continuará a impor-se enquanto a discussão acima referida estiver em falta.

BIBLIOGRAFIA

BYRNE, R.; FOURNIER, C.; GANT, A.; RUEDEL, U. - "The Digital Statement Part III. Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics". *Journal of Film Preservation*, 104 (2021), 25-38. Em: <https://pt.calameo.com/fiaf/read/000918540dc6cb729643b> (Acesso: 15 novembro 2021).

BODICK, Noelle - "After More Than 30 Years, Ana Mendieta's Films Are Digitized". *Blouin ArtInfo*, 3 February 2016. Em: <https://cinelicious.tv/news/ana-mendieta>. (Acesso: 7 julho 2020).

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin, H.D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind - *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

CASTRIOTA, Brian - "Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practice". MAIRESSE, François; PETERS,

Renata F. (eds.) - *What is the essence of conservation? Materials for a discussion*. Paris: ICOFOM, 2019, pp. 39-48.

CLAVIR, M. - *Preserving what is valued: Museums, conservation, and First Nations*. Vancouver: UBC Press, 2002.

DAVIS, Ben - "VIDEO: Ana Mendieta's Niece Gets Candid About the Artist's Film Works". *Artnet*, March 24, 2016. Em: <https://news.artnet.com/market/ana-mendieta-film-work-niece-video-458435> (Acesso: 26 maio 2021).

DAZORD, C.; BOUST, C. - *Projet FLICKER - Numérisation des films argentiques: impact sur la conservation des effets visuels de couleur et de papillotement. Groupes Art contemporain et Apparence Couleur*. Paris: Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), 2011. Em:

²³ especialidade do laboratório *Cinelicious* que fez a remasterização.

²⁴ 'Centring' (Catriota, 2019).

<http://docplayer.fr/1860983-Projet-flicker-numerisation-des-films-argentiques-impact-sur-la-conservation-des-effets-visuels-de-couleur-et-de-papillotement.html> (Acesso: 30 novembro 2021).

DICKINSON, Sheila - "Ana Mendieta Comes Alive in Her Films". Hyperallergic, Museums, December 1, 2015. Em: <https://hyperallergic.com/257446/ana-mendieta-comes-alive-in-her-films/> (Acesso: 26 maio 2021).

"Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage - DOCAM Research Alliance" - Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology (DLF), 2005. Em: <https://www.docam.ca>. (Acesso: 26 março 2021).

DUBAIL M.; BOUST C.; DAZORD C. - *Study of contemporary art preservation with digitization*. Paris: Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), 2009.

EDMONDS, G. - "Early Cinema and Cognitive Creativity - FoFA case studies 2012-15". *Journal of film preservation*, 94 (2016): 17-24. Em: <https://pt.calameo.com/fiaf/books/0009185406c2f3100a17b> (Acesso: 15 novembro 2021).

ESMAY, F.; WEISS, J. - "Fracture and Facsimile: Bruce Nauman's Spinning Spheres." *Media in Transition*, Tate Modern, 18-20 de novembro, 2015. Em: https://www.youtube.com/watch?v=Cc12coz7abo&ab_channel=Tate (Acesso: 21 novembro 2021).

FROHNERT, C.; ROEMICH, H. - "Time-based Media Art Conservation Education Program at NYU: Concept and Perspectives". *The Electronic Media Review*, 5 (2017-2018). Em: <https://resources.culturalheritage.org/emg-review/volume-5-2017-2018/frohnert/>. (Acesso: 19 novembro 2021).

FROST, H.; MACDONOUGH, K. - "The A/V Artifact Atlas: Creating a Common Language for Audiovisual Errors". *The Electronic Media Review*, vol. 3- 2013-2014 (2015). Em: <https://resources.culturalheritage.org/emg-review/volume-three-2013-2014/frost/> (Acesso: 27 maio 2021).

GORDON, R.; HERMENS, E. - "The artist's intent in flux". CeROArt - Conservation, exposition, restauration d'objets d'arts, 2013. <https://doi.org/10.4000/ceroart.3527>

GORDON, R. - "Identifying and pursuing authenticity in contemporary art". Hermens, E.; Lennard, F. (Eds.) - *Authenticity and Replication: The 'Real Thing' in Art and Conservation*. London: Archetype Publications, 2014, pp. 95-107.

FRAPPAT, M., - "Histoire(s) de la restauration des films = History of film restoration". *Journal of film preservation*, 94 (2016), 43-52. Em: <https://pt.calameo.com/fiaf/books/0009185406c2f3100a17b> (Acesso: 15 novembro 2021).

GIANNACHI, G.; WESTERMAN, J. - *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

HÖLLING, H. - *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*. Oakland: University of California Press, 2017.

_____ - "Seeking the Authentic Moment: De- and Re-Materializations in Paik's Video and Multimedia Installations." *Journal of the Australian Institute for the Conservation of Cultural Materials*, 34 (2014), 85-92.

HORWATH, A. - "The Old Life. Reframing Film 'Restoration'". *Journal of Film Preservation*, 96 (2017), 27-34. Em: <https://pt.calameo.com/fiaf/read/000918540f92e978ac984> (Acesso: 15 novembro 2021).

[com/fiaf/read/000918540f92e978ac984](https://pt.calameo.com/fiaf/read/000918540f92e978ac984) (Acesso: 15 novembro 2021).

HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dion; ZIJLMANS, Marjan (Eds.) - *Modern Art: Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

LAURENSEN, Pip - "The conservation and documentation of video art". HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dion; ZIJLMANS, Marjan (Eds.) - *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

_____ - "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations". *Tate Papers* 6 (2006). Em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> (Acesso: 26 maio 2021).

LIPMAN, R. - "Film as Medium in the Digital Era". *TechFocus II: Caring for Film and Slide Art*, April 28, 2012. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vc1P2d298GA> (Acesso: 15 novembro 2021).

LOERTSCHER, M. L.; WEIBEL, D.; SPIEGEL, S.; FLUECKIGER, B.; MENNEL, P.; MAST, F. W.; ISEL, C. - "As film goes byte: The change from analog to digital film perception". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 10: 4 (2016), 458-47. <https://doi.org/10.1037/aca0000082>

MATOS, L. A.; MACEDO, R.; Heydenreich, G. - *Revista de História da Arte*, 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2015. Em: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf> (Acesso: 26 março 2021).

MUÑOZ-VIÑAS, S. - *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2004.

NOORDEGRAAF, J.; SABA, C., G.; HEDIGER, V. - *Preserving and Exhibiting Media Art - Challenges and Perspectives*. Amsterdam: University Press, 2013.

OSTERWEIL, Ara - "Bodily Rites. The Films of Ana Mendieta". *Artforum*, November 2015. Em: <https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531> (Acesso: 26 maio 2021).

OLEKSIK, P. - "Wrangling Electricity: Lessons Learned from the Mass Migration of Analog and Digital Media for Preservation and Exhibition". *The Electronic Media Review*, vol. 3 - 2013-2014 (2015), 37-47. Em: http://29aqcgc1xn17fykn459grmc-wpengine.netdna-ssl.com/emg-review/wp-content/uploads/sites/15/2018/09/EMG-Vol.-3-Oleksik_1.pdf (Acesso: 27 maio 2021).

OLSEN, J. E. - "Maintaining Analogue Film Projection in the Digital Age". *Journal of Film Preservation*, 94 (2016), 53-58. Em: <https://pt.calameo.com/fiaf/read/0009185406c2f3100a17b> (Acesso: 15 novembro 2021).

ROSENBERG, Max - "Ana Mendieta". *Art in America*, April 21, 2016. Em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/ana-mendieta-3-62153/> (Acesso: 26 maio 2021).

SABA, C. G. - "Media Art and the Digital Archive". NOORDEGRAAF, J.; SABA, Cosetta G., LE MÁITRE, Barbara; HEDIGER, Vinzenz (Eds.) - *Preserving and Exhibiting Media Art - Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

SCHNEPP, S. - "On Time: Approaches to the Conservation of Film, Videotape, and Digital Media". *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 31: 2 (2005), 96-102+112.

SILVA, J. ; URZE, P. ; ÁVILA, M. J.; NEVES, A.; FERREIRA, J. L.; MELO, M. J.; RAMOS, A. M. - "Reproduction and Testing of Display Options for the Slide-Based Artwork Slides de Cavalete (1978–1979) by Ângelo de Sousa: An Experimental Study". *Heritage*, 4: 4 (2021), 260–277. <https://doi.org/10.3390/heritage4010016>

RUYSSSEVELDT, S. - "Case study report: The digitisation and restoration of the film 'Office Baroque, a project by Gordon Matta-Clark'", 2013. Em: <https://www.scart.be/?q=en/content/case-study-report-digitisation-and-restoration-film-office-baroque-project-gordon-matta> (Acesso: 15 novembro 2021).

SILVA, Isabela Tozini - *Os deslocamentos de Ana Mendieta - Rastros, Intervalos e Fronteiras*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2018 (dissertação de Mestrado). Em: http://bdtid.ibict.br/vufind/Record/CAMP_5825e36721a8b29cdeb159e178c86c76 . (Acesso: 26 novembro 2021).

VAN DE VALL R.; HÖLLING, H.; SCHOLTE, T.; STIGTER, S. - "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation". Bridgland J. (Ed.) - *ICOM Committee for Conservation preprints. 16th Triennial Conference, Lisbon: 19–23 September 2011*. Almada: Critério Artes Gráficas Ltd./ICOM Committee for Conservation, 2011, pp. 1-8.

VAN SAAZE, Vivian - "Authenticity in practice: an ethnographic study into the preservation of One Candle by Nam June Paik".

Hermens E.; Fiske, T. (Eds.) - *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*. London: Archetype Publications, 2009a, pp. 190-198.

_____ - "From intention to interaction: Reframing the artist's interview in conservation research". Stefanaggi, M.; Hocquette, R. (Eds.) - *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain*. Champs-sur-Marne: SFIIC/Institut National du Patrimoine, 2009b.

_____ - *Installation Art and the Museum. Presentation and Preservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

WAIN, Alison e SHERRING, Asti - "Changeability, Variability, and Malleability: Sharing Perspectives on the Role of Change in Time-based Art and Utilitarian Machinery Conservation". *Studies in Conservation*, 66: 8 (2020), 449-462. DOI: <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1860672>

WESTPHAL, Kyle - "Andy Warhol's Magic Trick: The Disappearing 16mm Projector". Chicago Film Society, August 19, 2014. Em: <https://www.chicagofilmsociety.org/2014/08/19/andy-warhols-magic-trick/> (Acesso: 27 maio 2021).

WIJERS, G. - "Ethics and practices of media art conservation, a work-in-progress (version 0.5)", 2010. Em: <https://www.scart.be/?q=en/content/ethics-and-practices-media-art-conservation-work-progress-version05> (Acesso: 16 novembro 2021).

VARIA

ENTREVISTA

INTERVIEW



Fig. 01. Professor Michael Fried during his lecture, LLH, November 6, 2019 © Luísa Santos, FLUL – DREI, 2019.

CONVERSATION IN LISBON UNIVERSITY

Michael Fried was part of the Lisbon Lectures in the Humanities Cycle, promoted by the Faculty of Arts of the University of Lisbon, as the first guest. He presented “Facingness Meets Mindedness: On Manet’s Luncheon in the Studio and The Balcony”, where he addressed two crucial works by Manet “The Luncheon in the Studio” and “The Balcony”, a prelude to his book regarding French painters. Professor Emeritus of Art History at Johns Hopkins University (U.S.A.), former director of its Humanities Center, Professor Fried is one of the most relevant art critics and historians in the world today.

Prior to his lecture, he spoke with PhD candidates in the History of Art and Theory of Literature programs. Students had the opportunity to ask questions about his practice as an art historian, which results in a vast bibliography including: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane* (1987), *Courbet's Realism* (1990), *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), and *The Moment of Cara-*

vaggio (2010). As an art critic, his prolific activity throughout the 60s was collected in *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (1998). This stimulating range of fields of study and chronological scope resulted in an exceptional diversity of topics discussed, within the student's individual research interests. The transcript of this conversation by Teresa Neto follows, formatted and condensed for clarity, and generously revised and edited by Michael Fried himself.



Fig. 02. Professor Michael Fried during his lecture “Facingness Meets Mindedness: On Manet’s Luncheon in the Studio and The Balcony”, LLH, November 6, 2019 © Luísa Santos, FLUL – DREI, 2019.

Professor Michael Fried: Okay, I’m Michael Fried, you know who I am and what I do. We’ll talk about anything you want. I gather that you are graduate students in art history and literary theory. That’s perfect, if you were in economics I would be in trouble.

Teresa Neto: You have written extensively both as an art critic and as an art historian. I would be very interested to know what you feel are the main differences between your attitudes in those two roles.

MF: The most obvious difference is that art criticism is always and very obviously evaluative: it involves making judgments of good and bad, successful and unsuccessful, on whatever grounds the critic chooses. So if I’m writing about (for example) Jeff Wall, Charles Ray, Joseph Marioni, Thomas Demand, James Welling, or Anri Sala, or earlier, about Morris Louis, Frank Stella, Ken Noland, Jules Olitski, or Anthony Caro, it’s basic to what I have to say that I consider them really good, really significant artists. Which means that I’m trying to give an account of what they are doing that will help someone see why I think that work is good. I can’t prove that it’s good. But if I’m doing my job, I can say a lot that can help someone see it better,

more meaningfully, if they are open to doing so. In art history – it's not that evaluation doesn't matter, and of course the artists who mean most to me – Caravaggio, Géricault, Manet, Pollock, others – are figures whose achievement appears to me immense. But the point of the enterprise is primarily to try to understand what was at stake in their art, for them, for the art of painting, and for the broader culture of which they were a part. Very often you will be led to some figure whom you realize is better than people tend to think (Greuze, for example. But I would say the point of the operation is not chiefly evaluative – evaluation functions more implicitly, in an under-the-surface way. Does that make sense?

TN: Do you feel like it supports your criticism? You develop key concepts – for example, “facingness” in Manet – which turn out to be relevant to your art criticism.

MF: Yes, but the relation of art history to art criticism can take various forms. You probably know this, I've written about it. I had been very lucky when I was an undergraduate at Princeton University. In my very first year there, I met Frank Stella, who was one year ahead of me. Frank was already a serious painter. I mean, he was in his second year of college but he was already this amazingly talented, intelligent, and passionate person. And we became friends. I had always drawn and painted a lot as a kid. I went to college hoping to become a physicist but I quickly realized that I didn't measure up to the field, and turned to English and art history. And as I hung out with Frank I was introduced to whole lot of issues in contemporary art. Not only that, but Princeton was only an hour from Manhattan by train, which meant that by the time I graduated I was already familiar with a certain amount of contemporary art, including abstract art, with which I was entirely comfortable from the first. Then I spent three years in England, the first two at Oxford and the third in London, where early on I met Anthony Caro and started writing a London Letter for *ARTS Magazine* in NY. When I returned to the US to study art history at Harvard I went on writing art criticism, first for *Art International* and then *Artforum*.

In 1965 I was allowed to put on an exhibition of paintings by Ken Noland, Jules Olitski, and Stella (called “Three American Painters”) in the Fogg Art Museum at Harvard, but the big year was 1966-67 in the course of which I wrote “Shape as Form: Frank Stella's Ec-

centric Polygons,” “The Achievement of Morris Louis,” and “Art and Objecthood,” among other essays. Now the argument of “Art and Objecthood,” I hardly need to tell you, is directed against what I called theatricality. I didn't know for sure where my work would go after that, but of course I had to write a dissertation for the Ph.D., and I decided to investigate Manet's references to and uses of earlier paintings: what was the meaning of that unexpected development in the art of a figure who was already widely viewed as the first modernist? (That led to the long article called “Manet's Sources” that I published in *Artforum* in March 1969.) And once I had the Ph.D. and had begun teaching at Harvard, Manet was still on my mind. Simply put, it was common to think of him as the start of something new. But more and more it became clear to me that he was also that climax of something that had had a considerable history, and that that something had to do with the relation of his paintings to the beholder, the viewing subject. Take the *Déjeuner sur l'herbe* or the *Olympia* or any of those other Manets in which someone, a key figure, faces out of the picture. There is no more basic feature of Manet's paintings of the 1860s – and if you want to understand why this feature came to be there, you have to go back in time. You have to find the moment when the question of the place and status of the beholder began to be an issue for French painting – and the more I looked and read and thought, the more strongly it seemed to me that that moment was around the middle of eighteenth century, the time of Chardin and Greuze and Vien and Fragonard and Hubert Robert in painting and the incredible genius Denis Diderot in art criticism and theory (also in theoretical writing about the stage).

Diderot in fact turned out to be the key. Because when I started to read him intensively I realized that the very issues concerning theatricality that I had argued were central to the opposition between High Modernism and Minimalism/Literalism were laid down roughly two hundred years earlier in response to key paintings of the period. Put another way, I realized that I had been a follower of Diderot before I had actually read him. And of course this had implications for my thinking about contemporary art. Take this as an example of how the interplay between art history and art criticism can be very rich and unexpected.

In any case, Diderot was an extraordinary thinker to get involved with. The truth is that his writing about art and the stage had not been understood. Partly that

was because the great scholars of Diderot had been European, very often German, and they had had the benefit of a superb German classical education. They were saturated in Greek and Latin and knew Aristotle inside and out, and so they asked a very basic classical question: what was Diderot's theory of imitation? And the answer is, he didn't have a theory of imitation – that just wasn't what he was about. He was about something else, namely the relation of the work to the *spectateur*, the beholder. So for me, discovering Diderot and coming to terms with him was a thrilling moment, and together with Manet at the nineteenth-century end of things, so to speak, that discovery triggered a great deal of the work I went on to do. That's a long answer to your question.

TN: And you felt like that research solidified your initial statements?

MF: Not so much "solidified," because my account of the opposition between High Modernism and Minimalism/Literalism had to stand or fall on its own merits. But it was fascinating to learn that that opposition was only the latest stage in a much longer evolution.

TN: Another question regarding conceptual tools: you mentioned that they don't matter as much as the work you do with them, but I would be interested to know what conceptual tools you believe are most important, and have they changed very dramatically from when you started out writing art criticism in the 60s or are they still the same?

MF: The point is that being aware of developments in theory can offer you interpretive possibilities you wouldn't otherwise have thought of. Certainly things have changed dramatically since the early 60s. To give an obvious example, there was then no such movement as Deconstruction. Then starting in the late 60s in the US there were Derrida and Foucault and a host of others (France made the running then, as I'm sure you know). Taking Derrida in particular, there are aspects of his theory, his philosophy, that are simply mistaken (see various writings by Walter Benn Michaels). But speaking for myself, he has been a definite influence on my work in various regards. He visited Johns Hopkins and I came to know him and visit him in Paris, and as for lots of other American academics of my generation he was a strong intellectual presence. (It helped that he was also a uniquely courteous and generous man.) And being aware of

his work was intellectually productive, it was sensitizing, it helped you notice more features in a text or a painting and to think productively about them. And if you are an art critic or art historian or a literary critic/historian, noticing things you might otherwise have overlooked and finding illuminating ways to think about them is an unqualified good. Similarly, Freudian theory is a powerful intellectual tool, which doesn't mean that one should become a Freudian critic. But Freud was a genius and the intellectual moves that his work makes possible are useful to the highest degree. You see more, you notice more, you think more creatively about what you observe. Then there is Merleau-Ponty, whom I first encountered during my time at Oxford. Now Oxford was the wrong place for me in many ways, but I had philosopher friends there who were reading Merleau-Ponty so I read him to be able to talk with them and I quickly realized that he would always be an important figure for me. What he was saying was very simple – you have a body – and painting, for example, is deeply mediated by that fact (Cézanne was the crucial artist for him). That is to say, a painting was not essentially an image, to be apprehended purely visually; rather, it's a material artifact made by an embodied person, to be experienced and processed by other persons with similar bodies. And so, the fact of having a body, of being embodied becomes fundamental. It seems a simple point but in fact it is one of the most important things I have had to teach generations of students. For example, all of us sitting here now, suppose I say to you, "I want you to bring into focus, on the level of sensation, where your rear end ends and the chair begins. And now I want you to bring into focus where the chair ends and your rear end begins." And you realize, I hope, that the two sensations are the same, feeling your rear end and feeling the chair, are exactly the same thing. So in that place, in the realm of feeling, you are in a way continuous with the chair. Isn't that amazing! Because if you had a photograph of you sitting in the chair the division between you and it would seem very clear. But in fact you and the chair are – to use the language of phenomenology – "interwoven." This sort of fact is fundamental for thinking about painting and sculpture, and my familiarity with Merleau-Ponty is partly why when I saw my first sculpture by Anthony Caro in the fall of 1961 and experienced certain intense bodily feelings I was prepared to take those feelings seriously, to think about them, in short to recognize that they were telling me something absolutely important about how that particular sculpture (*Midday*, 1960) worked.

And then at Harvard I met and became close friends with a great philosopher, Stanley Cavell, who had developed a powerful reading of Wittgenstein, and that too proved immensely enabling in the years that followed. And much later, at Johns Hopkins, conversations with a younger friend and colleague, Walter Benn Michaels, were also highly productive. More recently, too, my friendship with the philosopher Robert Pippin has helped me come to grips with thinkers like Kant, Hegel, and Heidegger, and that too has had important implications for my work. So that's the kind of answer I would give: the more theoretical and philosophical and interpretive possibilities are open to you, the more and better instruments you have to think with and about, and the richer and subtler your own work is likely to be.

Margarida Grilo: Regarding your book, *Why Photography Matters as Never Before*, I was wondering if we could understand this ontological fiction in art photography according to which the beholder does not exist. Can we think of this as an approximation of Baldassare Castiglione's notion of *sprezzatura* understood as a way of achieving a quality of 'to-be-seeness' while at the same time avoiding outright theatricality?

MF: A very interesting question, and here is what I would *not* want to say: yes, this is just a version of *sprezzatura*. But it's perfectly true that the Renaissance idea of a certain kind of graceful style that somehow contrived not to seem to call attention to itself, but which of course was there to be seen and appreciated, has something important in common with to-be-seeness.

MG: If you could explain how the concept of to-be-seeness relates to Minimalism/Literalism?

MF: Let me put it this way. If we go back to a moment when I first became interested in the photography of Jeff Wall, I was very much struck by a series of works that depicted persons engaged in activities and states of mind that in my work on eighteenth-century (and subsequent) painting I had come to call absorptive. For example, in the photograph of a draftsman named Adrian Walker looking at a drawing by him of a severed hand in a laboratory of comparative anatomy, one has the sense that Walker is absorbed in studying his drawing. But one is also aware, looking closely and with a little thought, that the photograph could

only have been posed; Jeff Wall definitely didn't quietly enter the room with a camera in order to "capture" Walker in a candid image while the latter was unaware of his presence. In other words, the photograph was made with Walker's full cooperation, but what that meant was that Walker went along with the fiction that he was unaware of being photographed – except of it is also true that the viewer is allowed to understand that that in fact is how the photograph was made! So in an important sense both terms are in play – absorption, implying Walker's unawareness of the photographer and viewer, and something like its opposite, a state of awareness that operates almost subliminally but nevertheless is available to be sensed and seen. More broadly, the general impression of unawareness, of absorption, was clearly important. But it had also become basic to the medium of photography at that moment (the early 1990s) that a work like Wall's *Adrian Walker* could also be seen as acknowledging that it had been posed. That was the quality I came to call to-be-seeness. It's not a brilliant term but I needed some way of designating that state of affairs.

Then I thought about why this had come about. According to "Art and Objecthood" there was an opposition between High Modernism and Minimalism/Literalism. But within a few years it turned out that Minimalism/Literalism ruled the roost (at least in the US) and that almost everyone in the art world reveled in theatricality. Put crudely, "Art and Objecthood" had lost. But then, after what seemed ages, photographers like Wall and others who worked in a *tableau*-scale format made a new move, which in fact I was slow to recognize, but when I did recognize it I saw (to my surprise and delight) that it amounted to a partial return to some of the key values of High Modernism. Not, however, as though Minimalism/Literalism hadn't happened. Rather, there was going to be a certain mark of Minimalism/Literalism in the new work, an acknowledgment, to use a key term, that all these works were made to be beheld. Now Diderot had been aware of that basic state of affairs from the very first, and of course it is basic to my argument in "Art and Objecthood," but now, with Wall and certain contemporary photographers, the acknowledgment was made explicit in a new way. Subtly but palpably. This is also the case in the brilliant videos of Anri Sala, another artist in whom I am keenly interested. (See my essay on him in *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*.)

Ana Pascoal: Your essays on Douglas Gordon, I am very interested by them. You talk about his theatricality, and I was wondering about that place in “Art and Objecthood” where you state that “cinema escapes theater.” So would you call your writing about Gordon a new point of view, or a reconfiguration?

MF: For sure it’s a reconfiguration. I just say a tiny bit about movies in “Art and Objecthood” to the effect that movies (by which I meant traditional Hollywood movies) allow the viewer to be absorbed in the film as if naturally, unproblematically. In other words, film doesn’t defeat theatricality, that’s the task of High Modernism, but by its very nature it avoids the problem by simply allowing the viewer to become as if immersed in the movie as it proceeds. Needless to say, this now seems to be a simplistic idea, one that deserves most of the criticism that it has received. But it’s pertinent to a fascinating work by Gordon called *Déjà vu* in which he took a Hollywood film, a noir, called *D.O.A., Dead on Arrival*, and made it into something new. (I analyze that work at greater length in my essay on Gordon in *Four Honest Outlaws*.) In the film, the protagonist early on discovers that he has been poisoned, leaving him a short time to live and to figure out who has killed him and why. Which he succeeds in doing. It’s a better than average noir and operates in a standard way, so it would pretty much fit my notion that the viewer gets absorbed by it as the plot unfolds. And what Gordon brilliantly did was take the film and project it three times on a wall (the projections being alongside one another) at different speeds. The one in the middle ran at the correct speed, 24 frames per second; the one to the left at I think 23 frames per second, and the one at the right at 25 frames per second. Each viewed on its own looks fine. But as the three projections proceed, the gap, the narrative separation, between what’s happening on the screens steadily grows. At first the separation is small but after a few minutes, if a viewer were to walk in on *Déjà vu* at an exhibition, the differences among them would be notable, sufficiently so that the viewer would be unable to figure out what was going on. Something is happening here, something else there, the characters are largely the same, and if one were to stand watching and listening long enough, scenes start repeating from one projection to the next, and by halfway through the film the gap in time has become considerable, minutes rather than seconds. (The three sound tracks are independent as well.) As a result the viewer is in effect knocked out of the film. Instead

of being seated comfortably in a dark movie house, absorbed in what film theorists call the diegesis, the viewer is left standing in an exhibition space trying to figure out what on earth is going on. This is to say that Gordon has devised a kind of brilliant machine for expelling and distancing the viewer from a traditional Hollywood film, with the further wrinkle that the final product is so intriguing, I mean the viewer is given just enough visual and aural information to almost grasp basic features of what is taking place, that the viewer is hooked, fascinated, and (in my case) held spellbound before the work. That is, instead of walking away in frustration one continues to “hover” in front of the projections in the hope of finally grasping the logic of the piece as a whole.

When I encountered *Déjà vu* for the first time, I didn’t know anything about it. But I had seen Gordon’s *Play Dead; Real Time*, which was in a gallery in New York and consisted in two large free-standing translucent screens on which had been projected short videos of an elephant (named Minnie) lying down and then laboriously getting to her feet, obviously in response to unheard commands from an unseen handler (plus a TV monitor with a close-up view of one of her eyes). Well, if someone had told me on the street, before entering the gallery, that that was what I was about to be shown, I would have kept on walking – in fact it would have been hard to imagine anything more likely to strike me as theatrical. But *Play Dead; Real Time* turned out to be stunningly compelling: I found myself completely gripped by the elephant and its actions – I might even say by its total absorption in its action, its bodily state – with the result that theatricality was the last quality that it seemed to me to evoke. I found this thrilling, a revelation.

More broadly, I came to realize that there were artists like Gordon and Anri Sala who worked with materials that one might have thought were irredeemably theatrical but which, used in a wholly different spirit, turned out to be anything but. Let me go further. Speaking now as an art critic, the best, most gratifying experience you can have is when you are surprised precisely in this sort of way. People assume that if you’re a critic with a strong position what you crave is confirmation of your views, and of course that’s not entirely wrong. But what you really long for is to encounter a work or works that strike you as radically new, totally unexpected, but that turn out to grip you and compel you in ways you would not beforehand remotely have im-

aged was possible. And of course when it turns out that the works in question also bear a positive relation to your previous ideas, *that* is the kind of confirmation of those ideas that counts the most in the long run.

Professor João Figueiredo: In *Courbet's Realism*, you made important points that were met with great skepticism by several art historians. How do you reply to those objections? I found the book absolutely compelling.

MF: I'm very happy that's what you felt! It's true, most art historians even today would find the kind of argument I made about Courbet's painting nothing less than preposterous. As you know, I try to show that Courbet's overriding effort was somehow to paint himself (as first beholder, or painter-beholder) into the painting coming into being before him. (I take this to be an extreme, indeed hyperbolic "solution" to the problem of undoing the beholder's presence before the painting.) In order to feel the force of such a claim you have to be truly open-minded to a degree that few art historians allow themselves to be. In fact the basic response to my work by scholars in the field has been largely to ignore it – just look at any new book or catalogue on Courbet, where my arguments aren't even mentioned. But I've had a wonderful readership of philosophers, scholars in comparative literature, even artists, none of whom have a stake in the norms of standard art history, and that has been tremendously important to me. As has the response of certain younger art historians here and abroad who are in the process of freeing themselves from the stultifying norms of the profession. Basically, though, if you do the kind of work I do, you have to be prepared to face a lot of criticism or, as I say, to be ignored – and that has to be okay with you. The hell with your detractors – let them do better, if they can.

Teresa Bartolomei: Could you, please, clarify your definition of theater and your notion of theatricality? Does the lack of a 'positive' characterization of what theater is in its difference from theatricality necessarily lead to a ranking of literary genres? Don't you deny any literary value to the theatre when you say that "art destroys itself as it approaches theatre"? And also, could you explain the differences between Diderot's and Brecht's ideas on theatricality?

MF: That's another excellent question. The first thing I want to point out is that when in "Art and Object-

hood" I claim that "Theater is *now* the enemy of art," I'm referring to a state of affairs *in 1966-67*, when the essay was written. It's not a universal claim, in other words. The basic reference is not to Racine or Shakespeare or Caravaggio or Rubens – it's to Minimalism/Literalism. It always surprises me how often this simple point is missed. And the second thing I want to say is that although the historical situations of Diderot and Brecht were radically different, both of them shared a fundamental concern with the basic question of the relation between the work (or "tableau") and the audience – in fact I have a footnote to Brecht in "Art and Objecthood." For Diderot, as I try to show, the aim of the dramatist and director and actors is a kind of closure, the "ontological" illusion that the audience has been effectively neutralized, treated as if it did not exist, or as Diderot also says, referring to the stage, as if the curtain never rose. While for Brecht, the relation to the audience he sought was fundamentally different, which is also to say deliberately distancing or "alienating" in a manner that Diderot would not have understood – though in fact it's hard for me to imagine Diderot failing to understand anything; if he had known Brecht he would probably have been fascinated by his ideas and they would have argued about them passionately for hours. Need-less to say, this hardly exhausts the topic.

João Tomé: I have a short question. In *Why Photography Matters as Art as Never Before*, you touch on the sort of sociological readings that Jeff Wall's work often invites. What do you think of those in the present context?

MF: That's a really good question. the kind of readings I refer to in that book don't strike me as compelling. But for example there is someone named Walter Benn Michaels, a former colleague and very close friend, who has put forward some brilliant political readings of Wall – are you familiar with his writing? Okay, so Walter is American, in his early 70s; he taught at Johns Hopkins, Berkeley, Hopkins again, and now the University of Illinois at Chicago. By training he was a critic of American literature and wrote several stunning books in that vein. And then not quite twenty years ago he wrote a very important book called *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History*, which I regard as by far the most important "theoretical" work of the entire period. Walter and I are close but for him, unlike me, the political is a realm of the first importance. So for example he

has some terrific pages on Wall's photograph *Mimic*, which you can easily find. Beyond that, there is an on-line journal called nonsite.org – are any of you aware of it? It's a place where Walter and Ruth Leys and I and a very smart group of younger art historians and literary critics regularly publish along with figures like Adolph Reed and others (including Walter) who care deeply about the contemporary political situation – I recommend it to you very strongly.

Vasco Medeiros: Going back to the late 16th century and the question of the relations between optics and art, crucially in the work of Caravaggio. You're one of the few art historians who do not simply refuse to consider that relation. So what do you think about the topic, bearing in mind that artists like Caravaggio and Vermeer haven't left any drawings or preparatory studies?

MF: Yes, and nor has Velazquez. And there are relatively few preparatory studies by Manet or for that matter Courbet... As for the figures you mention, it's clear that Vermeer used some sort of optical apparatus, but Caravaggio is a different sort of case. We know he owned mirrors, we don't know about lenses. But then you have to imagine how he might have used them – and that becomes rather difficult. I can believe that, during his years in Rome in the circle of Del Monte, he might have had access to some kind of version of a camera obscura that enabled him to see what the world would look like projected through a pinhole or a certain sort of lens. And that could have been helpful. But the actual dynamic of picture-making that I associate with Caravaggio goes in another direction – I mean I take that dynamic to have been deeply embodied, anchored in his own physical presence before the canvas – I've tried to spell this out in detail in *The Moment of Caravaggio*. And remember, after killing Tomassoni in 1606 he had to leave Rome, and then after the fiasco in Malta he was on the run for his life – it's hard to imagine him arriving in Naples, say, and setting up some sort of optical apparatus in order to make one or another large altarpiece. In general I don't have a lot of sympathy for David Hockney's thesis about the fundamental importance of optical devices to Van Eyck, Ingres, and others.

Professor António Feijó: Conviction is one of the keywords in "Art and Objecthood," if not *the* keyword. And when Stanley Cavell came here and I asked him, "What is the role of conviction in your approach?", he said, "It's funny that you ask, because when I first met Michael Fried – we spent all night talking about conviction." What is the connection between this and Kant's judgment of taste?

MF: Yes, that was a remarkable conversation. As to Kant: I think of him as having recognized that there was a new form of judgment at large in the world. According to which one wanted to claim that something was "beautiful." But what was new about that form of judgment was, first, that it was not simply the expression of a personal preference but rather that it aimed at something like universal validity. And second, that the claim, or say the new form of the claim, didn't rest upon any concept. It wasn't justifiable by an appeal to reasons. (I touched on this point toward the beginning of our conversation.) That meant that if someone found something beautiful and another person didn't, nothing the first person might say in order to bring the other over to his or her view of the matter would have the force of a knockdown argument. It would always be open to the second person to say, yes, I see that, I understand, it's an interesting point, but for me the object in question simply isn't beautiful. And the first person would have to accept that, though he or she might also feel that that was a serious point of difference between them. Of course, the notion of beauty isn't what's crucial here. Take the sculpture of Charles Ray or the work of a contemporary painter, Joseph Marioni: my claim would be that both are producing art of the highest quality but, again, although there is lots I could say (lots I *have* said) in support of such a claim, all my statements and observations would stop short of amounting to an argument that would in effect compel you to agree if you wished to be considered a rational subject. It's precisely at this juncture that conviction in my and Cavell's sense of the term comes into play – as we both understood clearly that first amazing night. As if we both had the sense that, with regard to art, this was the most important experience in the world.

AF: I find that persuasive, but there is also a second moment, one for example that immediately follows your encounter with the Anthony Caro sculpture *Midday*, an experience you once compared to being struck by lightning. Obviously, *Midday* compelled your conviction. And then you sat down to write about it, and the conviction had to be made demotic.

MF: Absolutely. On the basis of that conviction you then try to convey as much as you can of the what you take to be the special distinction, one might even say the “meaning,” of the work in question.

AF: Conviction has to be translated into persuasion.

MF: Yes. You do as much as you can to persuade. And that will involve a good amount of close description, on the understanding that if you do that right, somewhere along the line description becomes interpretation. And of course the stronger the interpretation, the more persuasive – may we say convincing? – your account of the painting or sculpture is likely to be. This puts great emphasis on one’s writing, but that’s a subject we don’t need to get into here.

Well, Professor Fried, thank you so much.

MF: My pleasure.

NOTAS DE
INVESTIGAÇÃO
RESEARCH NOTES

SOFONISBA E LAVINIA: DUAS MULHERES PINTORAS E MÚSICAS DO SÉCULO XVI

SOFONISBA AND LAVINIA: TWO FEMALE PAINTERS AND MUSICIANS FROM THE 16TH CENTURY

Sónia Duarte

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa;
CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa; FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., Portugal
soniamariaduarte@campus.ul.pt - ORCID | 0000-0002-1192-153X

RESUMO

Duas pinturas a óleo sobre tela com o mesmo título iconográfico, *Auto-retrato tangendo uma espineta*, uma da autoria de Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625), ca. 1556-57, e outra de Lavinia Fontana (1552-1614), 1577, da exposição temporária *História de duas pintoras: Sofonisba e Lavinia* decorrida no Museo del Prado entre Outubro de 2019 e Fevereiro de 2020 servem de mote à presente nota de investigação. Apesar dos valiosos estudos e dados laboratoriais dados à estampa, notámos a ausência de menção à música. Partindo dos dois auto-retratos em apreço, procuraremos responder às seguintes questões: Qual a relevância da música na educação da mulher na segunda metade do século XVI, em Itália? Qual a forma e a função da espineta? Qual o significado de um auto-retrato como mulher e música?

PALAVRAS-CHAVE

Sofonisba | Lavinia | Renascimento | Música | Pintura

ABSTRACT

Two oil paintings on canvas with the same iconographic title, *Self-portrait with a spinet*, one by Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625), ca. 1556-57, another by Lavinia Fontana (1552-1614), 1577, from the temporary exhibition *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba and Lavinia* presented in the Prado Museum, between October 2019 and February 2020, serve as the foundation of this investigation note. We noticed, however, that despite the valuable studies and laboratory data given to the print in the homonymous catalog, the absence of any discussion about music. Thus, starting from the two self-portraits in question, we will endeavor to answer the following questions: What relevance does music have for women's education in the second half of the 16th century, in Italy? What are the shape and function of the spinet? What is the meaning of a self-portrait as a female musician?

KEYWORDS

Sofonisba | Lavinia | Renaissance | Music | Painting

NOTA INTRODUTÓRIA

“Imaginai como seria uma desgraça ver uma mulher tocar tambor, pífaro ou trombeta, ou outros instrumentos semelhantes; e isto porque a sua dureza esconde e retira aquela suave mansuetude que tanto adorna cada um dos actos que a mulher faz.”

Ponto VIII (excerto), livro III, *O cortesão*, do conde Baldesar Castiglione a sire Alfonso Ariosto (Castiglione, 2008 [1528], p. 146)

Dedicado a Dom Miguel da Silva, *O Cortesão* de Baldesar Castiglione é o *vade mecum* dos manuais de civilidade do Renascimento italiano. Com ampla disseminação na Europa e inspirado nas vivências do seu autor na corte de Ludovico Sforza e nos estreitos laços que manteve com os Mântua, os Urbino e os Rovere, não lhe faltam, pois, referências à música. Saber cantar, tocar, ler uma pauta musical ou dançar, eram alguns dos preceitos que o cortesão e a dama de corte deveriam dominar (Castiglione, 2008 [1528]). É, aliás, esta ideia que fica bem expressa na primeira secção da exposição temporária *História de duas pintoras: Sofonisba e Lavinia*, comissariada por Leticia Ruiz Gómez no Museo del Prado, entre os dias 22 de Outubro de 2019 e 2 de Fevereiro de 2020. Dedicada a duas pintoras do Renascimento e Maneirismo italianos, pudemos ver com demora, entre as sessenta e cinco obras postas à vista, dois auto-retratos das artistas onde se representam como pintoras e músicas (Figs. 01, 02).

Notámos, no entanto, e apesar dos valiosos estudos e dados laboratoriais dados à estampa no catálogo e nas Jornadas homónimas, a ausência de menção à música. Vejamos.

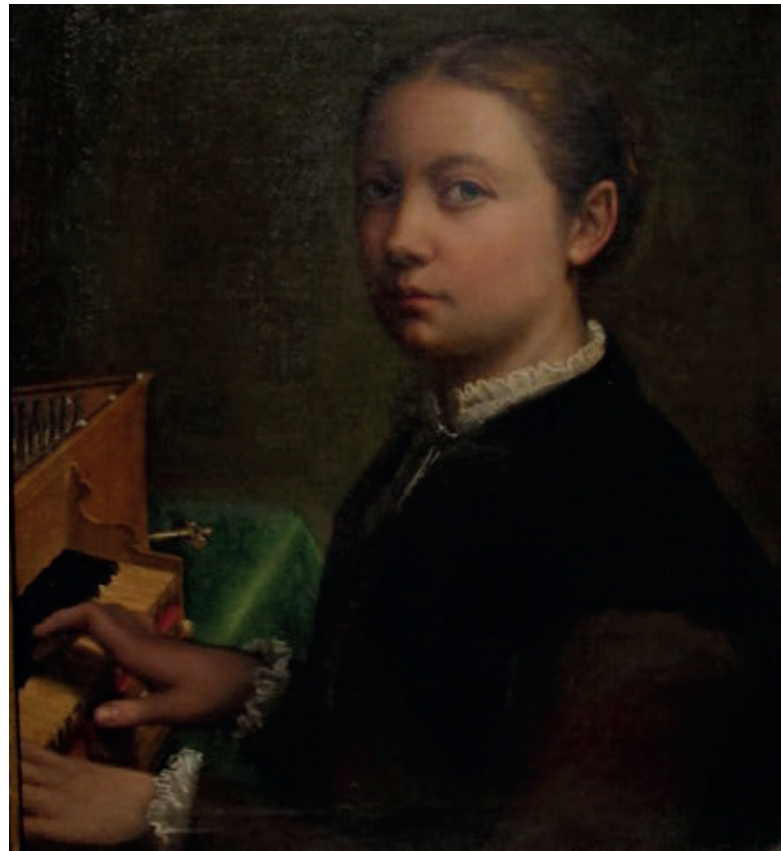


Fig. 01. *Auto-retrato tocando espineta*, ca. 1556-57, Sofonisba Anguissola; óleo sobre tela; 56,5x48 cm; Museo e Real Bosco di Capodimonte. (fot. da autora, 2012).



Fig. 02. *Auto-retrato tocando espineta*, 1577, Lavinia Fontana; óleo sobre tela; 27x23,8 cm; Accademia Nazionale di San Luca. (fot. cortesia da Accademia Nazionale di San Luca).

A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA EDUCAÇÃO DE DUAS MULHERES PIONEIRAS, SOFONISBA ANGUISSOLA E LAVINIA FONTANA

Formadas respectivamente em Cremona e Bolonha, dois importantes centros artísticos na dignificação e educação feminina (Gómez, 2019: 39-51)¹, inicialmente debaixo da tutela de seus progenitores, igualmente pintores afamados mas medíocres no debuxo e na aplicação das tintas – Amilcare Anguissola e Prospero Fontana –, Sofonisba, fora uma importante retratista de origem nobre e dama de corte dos Áustrias espanhóis entre 1559 e 1573, e Lavinia, oriunda de berço artesão, fora a primeira mulher que se conhece com oficina de pintura aberta e a integrar a Academia de S. Lucas, em Roma.

Grosso modo, as pintoras rompem com os estereótipos sociais e artísticos da época que as tinham como incapazes, emancipando-se!

Momento e espaço de ruptura acompanhado de uma enorme valorização do antropocentrismo, humanismo, sensibilidade, elegância e sofisticação (Sadie, 2001: 104), o Renascimento italiano abunda em notícias sobre pintores varões que haviam sido cumulativamente músicos. Contam-se, entre eles, Andrea Verrocchio, Leonardo da Vinci, Sebastiano del Piombo, Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini, Paris Bordone, Agnolo Bronzino, Paolo Veronese, Jacopo Robusti, Ticiano ou Jacopo Bassano, quase todos coevos de Palestrina, Giovanni e Andrea Gabrieli, Luca Marenzio ou Carlo Gesualdo, e de uma série de outros músicos estrangeiros que estadearam por Itália, como Jacques Ar-

cadelt, Adrian Willaert ou Cipriano de Rore. Ticiano, por exemplo, possuía um *arpicordo*² saído da oficina do veneziano Alessandro Trasontino (Goldfarb, 2013: 28-29) e representa n' *O concerto*³, da coleção do Palazzo Pitti, dois frades que tangerem respectivamente espineta e viola da gamba. Ou a enorme *Bodas de Canã* de Veronese e colaboradores, ca. 1562-63, Musée du Louvre, onde também se apresenta com probabilidade músicos coetâneos, entre eles, Adrian Willaert, Cipriano da Rore, Claudio Merulo ou Annibale Padovano (Gétreau, 2017: 11).

Sobre as mulheres, as notícias são escassíssimas apesar da música ser um dos seus principais divertimentos, como comprovam os epistolários, elogios poéticos ou iconografias coevas onde aparecem a tanger e a ensinar no íntimo dos seus espaços domésticos (Duarte, 2021a; Duarte, 2021b). A primeira mulher com biografia que se conhece na história da arte ocidental a auto-retratar-se é Caterina van Hemessen (1528-1588), numa pintura do Museu de Arte da Basileia (Öffentliche Kunstsammlung). É também a esta artista que se deve o primeiro retrato que se conhece de uma mulher música (Gómez, 2019: 40). Trata-se de uma pintura do Museu Walraf-Richartz que se julga corresponder à efígie de sua irmã Cristina, música amadora, podendo ler-se no canto superior direito: «EGO CATERINA DE / HEMESSEN ME / PINXI 1548 / ETATIS / SVAE / 20» (Fig. 03).

1 Sobre este tema *vide*, também, Fortunati, 1986; 1998: 13-16 e 2007: 41-48; Gamberini, 2016: 29-38 e 2018.

2 Espineta de grandes dimensões.

3 Também conhecida como *O concerto interrompido*.



Fig. 03. Cristina van Hemessen (?) tangendo virginal de configuração poligonal, 1548, Caterina van Hemessen; óleo sobre madeira; 30,5x24,3 cm; Wallraf – Richartz Museum. (fot. cortesia de Wallraf – Richartz Museum).

Cristina van Hemessen tange um virginal poligonal com ilhargas decoradas com arabescos ao gosto das oficinas antuerpianas locais, onde laboraram construtores como Hans Ruckers e Ruckers-Couchet, Loes Karest, Hans Bos, Marten van der Biest, Johannes Grouwels ou Lodewijk Theewes, alguns deles admitidos

no ano 1557 na Academia de S. Lucas. Ao retrato de Cristina van Hemessen, juntam-se auto-retratos em que as artistas com recurso a um espelho, se debuxam, pintam, exibem e promovem como músicas: Sofonisba (Fig. 01), Lavinia (Fig. 02) ou a *pittrice* Marietta Comin (Robusti), filha de Tintoretto e aluna de Giulio Zacchino Napolitano, que aparece a digitar o teclado de um cravo com a mão direita segurando com a outra mão um livro aberto onde se lê a parte de *cantus* (soprano) de um madrigal da autoria de Philippe Verdelot – “Madonna per voi ardo”, *Primo Libro dei Madrigali*, Veneza, 1533 – hoje na coleção da Galeria degli Uffizi.

No mesmo tempo e espaço geográfico outras mulheres foram músicas reputadas mas não sabemos se pintoras. São os casos da compositora, cantora e alaudista Magdalena Casulana, as freiras-compositoras Vittoria Aleotti e Claudia Sessa, as compositoras, cantoras e instrumentistas Lucia Quinciani, Francesca e Settimia Caccini, comprovando a vivacidade musical

em Itália na segunda metade do século XVI e no início da centúria seguinte (Goldfarb, 2013; Sadie, 2001).

A música vocal e instrumental foi, *grosso modo*, parte fundamental na formação cívica, religiosa e cortesã na segunda metade do século XVI. Assim, não é de admirar o enorme desenvolvimento que teve a impressão musical em Veneza a partir de 1501 que possibilitou a leitura, a aprendizagem da música e a multiplicação de músicos e de músicas amadoras que animavam os lares domésticos. Este incremento teve um paralelo com o desenvolvimento da polifonia e do contraponto horizontal, de novos ou renovados géneros musicais como o madrigal, fantasia, *frotolle*, *canzona* ou *canzonette da battello* acompanhadas ao bandolim ou alaúde, contribuindo para o aparecimento de novos instrumentos musicais e animando o mecenato. Entre os instrumentos que tiveram um maior desenvolvimento contam-se os alaúdes, órgãos, violas da gamba ou flautas produzidas em diferentes tamanhos e tocadas em conjunto (*consorts* ou *ensembles*), mas também os cravos nas suas mais diversas formas e tamanhos.

A ESPINETA

Grosso modo, os cravos, incluindo os virginais e as espinetas, possuem o mesmo mecanismo de corda beliscada por pena de corvo, pato ou pavão (Henrique, 2004: 183). A principal diferença está na dimensão e forma da caixa de ressonância e na disposição das cordas em relação ao teclado. Por comparação, o cravo é de todos o que possui maiores dimensões e as cordas correm verticalmente em relação ao teclado. No caso do virginal e da espineta, as cordas correm na horizontal ou diagonal. O virginal possui geralmente forma rectangular e um ou mais teclados, e a espineta é pentangular ou poligonal possuindo um teclado único, saliente e centrado na caixa de ressonância. Ainda que os termos “virginal” e “espineta” sejam usados indistintamente para designar o mesmo instrumento muito em voga até ao século XVIII (Munrow, 1976: 64), o virginal era produzido com maior incidência em Inglaterra e na Flandres, e a espineta em Itália. Assim, a espineta não permite sustentação de notas longas, nem oscilações dinâmicas independentemente da força empregue para digitar cada uma das teclas (Arkenberg, 2002) e o seu som

é agudo, delicado, brilhante e límpido, comparável ao de um alaúde, ideal para composições polifónicas (Sadie; Latham, 2001: 137). Era essencialmente usada como instrumento solista mas também para acompanhar a voz ou um pequeno agrupamento (Ausoni, 2006: 236). Quanto ao seu significado, a iconografia musical associa-a quase sempre a mulheres que habitam cenóbios, ou solteiras em idade de casar, mas também a frades⁴.

A documentação sobre róis de bens⁵ releva-nos que Maria de Borgonha, Margarida de Áustria de Sabóia ou Leonor Gonzaga de Mântua, possuíam, entre os seus pertences, espinetas (Arkenberg, 2002). Também em Portugal, a lisboeta D. Vicência Maria Joaquina (?-1764) possuía, entre um oratório, uma papeleira, painéis ou vestidos, uma espineta⁶. Para além destas fontes documentais e literárias, a tratadística comprova a sua aparência e detalhes mecânicos. Vejam-se as ilustrações do *De organographia*, o segundo volume do *Syntagma Musicum*, de Michael Praetorius (Fig. 04).

4 Veja-se, por exemplo, *O concerto* de Ticciano, do Palazzo Pitti.

5 Cf. acerca deste assunto, por exemplo, Tudela, Almudena Pérez de (2017). *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal, 1535-1573*. Jaén: Universidad de Jaén.

6 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, mc. 4, n.º 2.

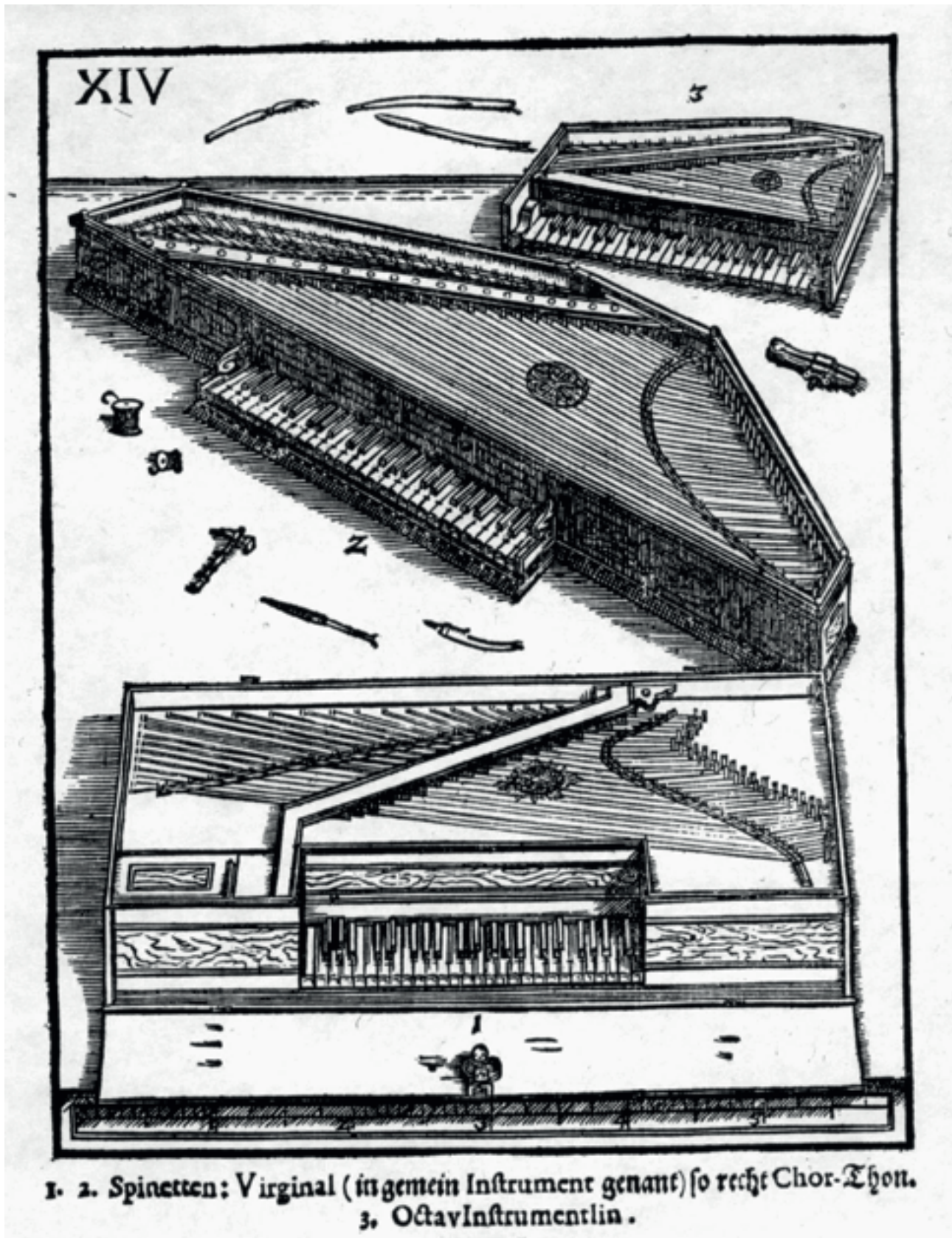


Fig. 04 - Espinetas, 1619, *De Organografia*, Praetorius. De baixo para cima: Virginal, Espineta e Octavina. (Fonte: archive.org).

AUTO-RETRATOS DE PINTORAS TANGENDO ESPINETA: OS CASOS DE SOFONISBA ANGISSOLA E DE LAVINIA FONTANA

No exímio auto-retrato do Museo e Real Bosco di Capodimonte, proveniente da colecção particular de Fulvio Orsini (Fig. 01), Anguissola representa-se terçada e a meio corpo, olhando para o espectador e tangendo uma espineta. O pequeno instrumento musical de corda beliscada, só parcialmente visível na composição, está pousado no tapete verde colocado sobre a mesa. Possui um teclado bicolor com três oitavas e meia, saliente relativamente à caixa harmónica e flanqueado por decoração vegetalista. Do lado direito da caixa de ressonância, e por se encontrar o tampo levantado, vêem-se as cravelhas do instrumento, e, à frente, pouca-se uma chave de afinar. A efígie de Sofonisba leva-nos a supor, que, para além de dama de companhia, de ensinar desenho e pintura – não sendo a retratista oficial de corte, cargo que pertencia a Alonso Sánchez Coello –, podia ainda tanger para divertimento e/ou ensinar instrumentos de tecla às rainhas e infantas da corte espanhola. Note-se que esta composição deu origem a várias cópias, sendo a mais célebre a que se encontra na colecção particular de Lord Spencer, em Northamptonshire, em que a artista ladeada por uma criada tange uma espineta, atributos que nos permitem entender melhor o desafogado meio social, artístico, económico e intelectual em que se movia. O auto-retrato, representa, assim, a forma como a artista gostaria de ser perpetuada: como uma mulher de rara cultura e virtuosa, que domina os preceitos da pintura e da música.

Também proveniente de colecção particular (Giuseppe Primorli) e hoje na Academia de S. Lucas em Roma (Gómez, 2019), está o auto-retrato assinado de Lavinia Fontana tangendo um espineta: «LA-

VINIA VIRGO PROSPERI FONTANAE /FILIA EX SPECVLO IMAGINEM /ORIS SVI EXPRESIT ANNO /MDLXXVII⁷» (Fig. 02). Debaixo do tampo harmónico de madeira clara pode ver-se quase toda a caixa de ressonância e as cordas dispostas na diagonal relativamente ao teclado centrado com quatro oitavas e meia. Acrescem a ponte, a abertura sonora no tampo harmónico decorada com uma roseta, a chave de afinação e o gancho para fechar o tampo. Na régua frontal, à semelhança da espineta de Sofonisba, não se debuxou qualquer inscrição ou decoração que nos detalhe a proveniência. Lavinia coloca-se em primeiro plano tangendo a espineta, tendo atrás de si uma criada que sustenta nas mãos um livro de música com notação instrumental que ela já não necessita ver, pois domina completamente todos os exercícios.

Lavinia pinta-se contida e disciplinada repleta de atributos – criada, jóias, vestido, instrumento musical e *cassoni* – que reforçam a sua boa condição económica e reputação junto da família do noivo Giovanni Paolo Zappi (Gómez, 2019: 105). A pintura de pequenas dimensões, ideal para ser ofertada, impossibilita a identificação e transcrição para notação moderna, mas um exame laboratorial poderá contribuir para descortinar a partitura e o seu autor, não sendo de admirar tratar-se de um esquisso musical da própria Lavinia.

Por fim, e à semelhança dos de Sofonisba Anguissola, também este auto-retrato de Lavinia deu origem a variantes e modelos. É o caso de uma cópia vendida num leilão de 2013, comprovando o sucesso que granjeava desde tenra idade (Fig. 05).

⁷ Isto é, Lavinia Virgem Filha de Prospero Fontana /pintou-se a si mesma /a partir de um espelho no ano de /1577.



Fig. 05. Lavinia Fontana tangendo espineta, autor desconhecido; óleo sobre cobre; 26x22,8 cm; colecção particular. (fot. cortesia da Christie's, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Forma de auto-promoção, memória e perpetuação entre os seus pares e comitentes, os auto-retratos activos em análise revelaram-nos duas mulheres pioneiras na segunda metade do século XVI em Itália, que se representam como versadas e virtuosas pin-

toras e músicas. A música está presente por toda a Itália na esfera pública e privada, e, aproveitando o ensino, Sofonisba e Lavinia mostram-se como duas artistas atentas ao seu tempo. Cultas, elegantes e emancipadas, pintam, tocam e lêem música, sendo

portadoras de uma educação desejável e concorde com os preceitos elencados n' *O Cortesão* de Baldesar Castiglione para as damas coevas, fazendo ruptura com os disseminados auto-retratos estáticos de varões pintores como Rafael ou Giulio Romano. Inicialmente agarradas à figura dos progenitores inscrevem os seus apelidos nalgumas pinturas em busca de notoriedade que possivelmente de outra forma não teriam granjeado.

Caterina van Hemessen é a autora do primeiro auto-retrato que se conhece na pintura concretizado por uma mulher e também do primeiro retrato de uma mulher música, quando retrata a sua irmã Cristina a tanger um virginal de ilhargas decoradas de arabescos e *mille-fleur*, certamente inspirados nas tapeçarias fla-

mengas coetâneas. Logo depois, não se sabendo se baseadas nesta obra, as duas pintoras retratam-se e promovem-se tangendo espinetas, instrumentos de tecla muito em voga em Itália até ao século XVIII e associadas ao recolhimento feminino. As espinetas que tangem relacionam-se com o estado virginal em que se encontravam e desejável numa mulher antes do matrimónio. O auto-retrato de Sofonisba é pintado quando solteira e antes de entrar ao serviço da fastosa corte dos Habsburgo espanhóis, como dama de companhia. O de Lavinia surge exactamente no ano em que está noiva do rico mercador Giovanni Paolo Zappi, apresentando-se também como virtuosa e *virgo*. Como se não bastasse, olham-nos orgulhosas das suas virtudes e educação, como se antessem que ao produzir a sua efígie estavam a perpetuar por séculos a sua vida e obra.

BIBLIOGRAFIA

- ARKENBERG, R. (1 de Outubro de 2002). *Renaissance keyboard*. Disponível em Metropolitan Museum of Art: metmuseum.org/toah/hd/renk.html (20.05.2020)
- AUSONI, A. – *La música*. Barcelona: Electa, 2006.
- BUCHNER, A. – *Musical instruments*. London: Hamlyn, 1980.
- CANTARO, M. T. – *Lavinia Fontana Bolognese 'pittora singolare' 1552-1614*. Roma: Jandi Sapi, 1989.
- CASTIGLIONE, B. – *O livro do cortesão*. Porto: Campo das Letras, 2008 [1528].
- DUARTE, S. – *Effigies, portraits and crypto-portraits of musicians in Portuguese paintings from the 17th and 18th centuries. From Vasco Pereira's atelier to Morgado de Setúbal*. Lisboa: ICTM - The International Council for Traditional Music, 2021a.
- DUARTE, S. – "Portraits of male and female musicians in Portuguese paintings from the 18th and 19th centuries". *Springer, Perspectives on Music, Sound and Musicology*. Berlin: Springer Editions, pp. 61-93.
- FORTUNATI, V. – "Lavinia Fontana: a woman artist in the age of the Counter-Reformation". *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*. Milão: Electa, 1998, pp. 13-16.
- _____ – *Pittura bolognese del '500*. 2 vols. Bolonha: Grafis Edizioni, 1986.
- _____ – "Toward a history of women artists in Bologna between the Renaissance and the Baroque: Additions and Clarifications". *Italian women artists from Renaissance to Baroque*. Milão: Skira, 2007, pp. 41-48.
- GAMBERINI, C. – *Sofonisba Anguissola, dama y pintora de la reina Isabel de Valois: de Cremona a la corte de Felipe II*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018 (Tese de doutoramento em História da Arte).
- _____ – "Sofonisba Anguissola at the court of Philip II". *Women artists in Early Modern Italy: careers, fame and collectors*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2016, pp. 29-38.
- GÉTREAU, F. – *Voir la musique*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2017.
- GOLDFARB, H. T. – *Art and music in Venice. From Renaissance to Baroque*. Paris: Les Éditions Hazan, 2013.
- GÓMEZ, L. R. – *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana*. Madrid: Museo del Prado, 2019.
- HENRIQUE, L. L. – *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- JACOBS, F. – *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MUNROW, D. – *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- PEREIRA, F. A. – *Pinturas de 'capriccioso ingegno' de Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana*. Lisboa: Arte e Género, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.
- RIBERA, P. P. – *Le glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque Donne Illstri antiche, e moderne, dotate di conditioni, e scienze segnalate*. Veneza: E. Deuchino, Ed. 1609.
- SADIE, S., & Latham, A. – *The Cambridge music guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- TUDELA, Almudena Pérez de – *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal, 1535-1573*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017.

REMÍGIO FRANCISCO – ARQUITECTO SETECENTISTA SUBSÍDIOS PARA UMA BIOGRAFIA

REMÍGIO FRANCISCO – An 18th CENTURY ARCHITECT CONTRIBUTION TO A BIOGRAPHY

Carlota da Silva Cortesão

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, Portugal

ccortesao@campus.ul.pt

RESUMO

O arquitecto Remígio Francisco é um dos artistas setecentistas, cuja actividade conhecida resume-se, parcialmente, à que exerceu associada à reconstrução de Lisboa pós-terramoto de 1755. O seu percurso pessoal, a par da actividade exercida antes desta catástrofe, permanecem desconhecidos. Esta lacuna acarreta uma expectável dificuldade de investigação do seu estudo, e uma subvalorização da obra deste arquitecto.

Com a presente contribuição intenta-se complementar os escassos dados biográficos, aprofundar do conhecimento sobre o arquitecto Remígio Francisco.

PALAVRAS-CHAVE

Remígio Francisco | Biografia | Arquitectura | Século XVIII | Lisboa pombalina

ABSTRACT

Remígio Francisco is one of the 18th century's architects whose partially known activity is the one he exercised associated with the reconstruction of Lisbon after the earthquake of 1755. His personal life, along with the activity carried out before this catastrophe, remains unknown. This gap will result in an expected difficulty in researching his professional activity, and in an undervaluation of this architect's work.

With this contribution is intended to complement the scarce biographical data, and to provide the deepening of the knowledge about architect Remígio Francisco.

KEYWORDS

Remígio Francisco | Biography | Architecture | 18th century | Pombaline Lisbon

INTRODUÇÃO

O arquitecto Remígio Francisco, ou Remígio Francisco de Abreu, como vem amiúde referenciado na historiografia portuguesa, exerceu a sua actividade ao longo dos reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I, sendo mais conhecida a desempenhada logo após o terramoto de 1755.

Neste artigo pretende-se contribuir para um maior esclarecimento da sua biografia, complementando a tão parca informação existente sobre este arquitecto do século XVIII. Neste sentido recorreremos à análise de fontes manuscritas, muitas delas inéditas, conjugando com a importância que então assumia a escolha dos padrinhos de baptismo, o que nos permitiu descortinar relações sociais, e potenciais proximidades de âmbito profissional, alargando o nosso campo de pesquisa e subsequente informação.

Quanto ao trajecto profissional de Remígio Francisco, foi Arquitecto do Senado Municipal¹, e ajudante da Casa do Risco (Machado, 1823: 201) “sem grande expressão pessoal” (Pereira, 1995: 159), um dos que se remeteram “a obras repetitivas ou a trabalhos ro-

tineiros a que os seus cargos obrigavam” (Pereira, 1995: 159). A par dessas breves notas, os seus dados pessoais são “completamente desconhecidos” (Rossa, 1989: 14) a que juntaríamos a enorme lacuna quanto à sua actividade profissional, sobretudo a do período anterior ao sismo de 1755.

Envolvido na reconstrução de Lisboa, Remígio Francisco tem “o seu nome ligado a algumas igrejas” (França, 1987: 189-190; 202) em particular à construção das igrejas paroquiais de São Paulo, do Santíssimo Sacramento (França, 1987: 190; Pereira, 1995: 159), da Conceição Nova (França, 1987: 202; 359; Pereira, 1995: 159), esta, entretanto, demolida em 1951 para dar lugar à Caixa Geral de Depósitos², e ainda à reedificação do antigo Convento e Igreja de Corpus Christi (Soromenho, 2004: 116; Santos, 2004a: 130; Santos, 2004b). Mais recentemente, é atribuída ao dito arquitecto “a traça dos portais de desenho requintado do acrescento da fachada” do Palácio da Família Miranda Henriques no Campo de Sant’Ana, conforme consta em contratos por José Joaquim Miranda Henriques de 1748 (Matos; Paulo, 2013: 81-83; 92-93).

NATURAL DA AZOEIRA, TÃO PERTO DE MAFRA

O arquitecto Remígio Francisco nasceu na paróquia da Azoieira, termo de Torres Vedras, onde foi baptizado a 1 de Janeiro de 1707 na Igreja de S. Pedro de Grilhões, filho de André Francisco e de Joana da Conceição³. Foram seus padrinhos Francisco Vieira de Lisboa e Mariana da Conceição moradora no mesmo lugar.

Seu pai, André, natural da Azoieira⁴ e sua mãe, Joana, nascida em S. Domingos da Fanga da Fé, Encarnação⁵, contraíram matrimónio a 5 de Março de 1696⁶ nesta mesma Igreja de S. Domingos.

Seus avós paternos, Bartolomeu de Abreu⁷ e Maria Francisca⁸ são ambos naturais da Azoieira, onde se casaram a 11 de Novembro de 1657.⁹ Seus avós maternos, João Domingos e Domingas Simoa, em 1696 eram moradores nos casais de S. Domingos, Encarnação, onde residiam desde pelo menos 1652.¹⁰ Nada consta em relação a qualquer ofício exercido por seu pai, ou pelos avós.

Remígio Francisco é o mais novo de cinco irmãos¹¹, ficando aos 5 anos órfão de mãe, falecida em

1 Após a morte de Mateus Vicente, a 16 de Março de 1785, Remígio Francisco é nomeado para o cargo de arquitecto das Obras da Cidade tendo então concorrido também, José Manuel de Carvalho e Negreiros, filho de Eugénio dos Santos e Joaquim de Oliveira, ambos arquitectos e medidores da casa das obras dos Paços Reais; Arquivo Municipal de Lisboa-Arquivo Histórico (AML-AH), Chancelaria Régia, Livro 11 de consultas e decretos de D. Maria I, doc. 23, fls. 63-63 v.

2 Arquivo Histórico-Caixa Geral de Depósitos (AH-CGD), pasta 27, caixa 4, pp. 1-3.

3 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Paroquiais de Mafra, Azoieira, liv. M3 – 1690-1713, fl. 10 v.

4 ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoieira, liv. M2 – 1650-1710, fl. 47.

5 ANTT, Paroquiais de Mafra, Encarnação, liv. B1 – 1657-1717, fl. 16 v.

6 ANTT, Paroquiais de Mafra, Encarnação, liv. M3 – 1657-1717, fl. 119 v.

7 Filho de Domingos d’Abreu e Maria Gomes, foi baptizado a 10 de Março de 1632, ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoieira, liv. M2 – 1602-1703, fl. 53.

8 Filha de Domingos Fernandes e Hieronima João, talvez desta mesma freguesia de Mafra.

9 ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoieira, liv. M2 – 1602-1703, fls. 203-203 v.

10 Ano do baptismo da filha Maria. ANTT, Paroquiais de Mafra, Encarnação, liv. M2 – 1636-1657, fl. 47.

11 Todos nascidos na Azoieira entre 1697 e 1707. ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoieira, liv. M3 – 1690-1713, fl. 10 v.

1712 sem deixar testamento.¹² O óbito de seu pai, então ainda viúvo, ocorre em 1728, embora sem testamento, nomeou “terça”¹³ (Houaiss; Villar, 2001; Caldas; Dilmann, 2013) a sua filha Barbara e seus filhos.¹⁴

A 4 de Janeiro de 1738¹⁵ realizou-se o casamento de Remígio Francisco com Marcelina Josefa¹⁶ na Igreja de S. Pedro dos Grilhões da Azoeira, sendo

testemunhas o R.do P.e António Franco da Silva e António Ribeiro. Neste assento anotaram-se os locais onde os contraentes se desobrigaram a “quarismas próximas e passadas”, respectivamente na freguesia da Pena e na Igreja de Santa Justa da Cidade de Lisboa. Tais dados facultam a pesquisa em “Rol dos Confessados” (ou desobrigas) destas duas igrejas de Lisboa, e assim aceder a importantes informações sobre ambos (Rijo, 2011: 4-5).

A VIDA EM LISBOA E A CONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA

Inicialmente Remígio Francisco e sua mulher vão viver na freguesia dos Anjos, desde 1738 até 1753¹⁷, mudando-se depois para a freguesia da Pena por volta de 1755¹⁸, onde permanecem pelo menos até cerca de 1760¹⁹, altura em que já se encontram a morar

na Rua do Carrião na freguesia de S. José. Deduzimos esta sequência cronológica a partir das datas de baptismo dos seus 13 filhos (Quadros 01 e 02). Além destes, uma filha Ana Isabel terá nascido na freguesia da Pena ou de S. José, mas desta apenas encontramos o seu assento de óbito.

Quadro 01 – NOME, LOCAL E A DATA DE BAPTISMO DOS FILHOS DE REMÍGIO FRANCISCO NASCIDOS NA FREGUESIA DOS ANJOS, ENTRE 1738 E 1753

Anjos									
	António	Maria	Francisco	Luiza	Vicente	Ana	Tomás	Nicolau	Joaquim
	1738	1740	1741	1743	1745	1746	1748	1750	1753

Fonte: ANTT – Assentos paroquiais, registos de baptismo da Paróquia dos Anjos. <https://tombo.pt/f/lisb06>.

12 ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoeira, liv. M3 – 1690-1713, fl. 77.

13 Terça – a terça parte da herança de que o testador podia dispor livremente.

14 ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoeira, liv. O2 – 1714-1767, fl. 39.

15 ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoeira, liv. C2 – 1714-1770, fl. 65 v.

16 Filha de João Machado e de Josefa Maria, “moradores na Caneira desta Igreja”, onde a nubente foi baptizada a 24 de Julho de 1717.

17 Habitando na Rua de Santa Bárbara e depois na Rua Direita às fontainhas.

18 Moradores na Rua de S.º António, e a seguir na Rua da Cruz.

19 Em Abril de 1755, antes do megassismo de 1755, viviam na Rua de Santo António, mas em Março de 1757 já estão na Rua da Cruz, onde permaneciam em Setembro de 1758.

Quadro 02 – NOME, LOCAL E A DATA DE BAPTISMO DOS FILHOS DE REMÍGIO FRANCISCO NASCIDOS NA FREGUESIA DA PENA ENTRE 1755 E 1758 E NA DE S. JOSÉ EM 1760

Pena			
	Maria	José	Maria
	1755	1757	1758

S. José	
	José
	1760

Fonte: ANTT- Assentos paroquiais, registos de baptismo da Paróquia da Pena e da paróquia de S. José, respetivamente, <https://tombo.pt/f/lb24> e <https://tombo.pt/f/lb45>.

AS RELAÇÕES PROFISSIONAIS E RESSONÂNCIAS FAMILIARES

A partir destes assentos elencamos os padrinhos (Quadros 01 e 02), o que nos permitiu discernir uma rede de ligações destes com o arquitecto Remígio Francisco, estas essencialmente de âmbito profissional. Passemos então a especificá-las (Quadro 03).

Quadro 03 – NOME DOS PADRINHOS E SEUS AFILHADOS

Os "Ludovice"	D. ^{or} M. ^{el} Pinto da Silva	Jorge de Abreu	Francisco Xavier Pinto	Dez. ^{or} M. Martins	Dez. ^{or} A. Metelo	Os "Rodrigues Caldas"	Dez. ^{or} G. Baptista Gravo
António	Maria	Francisco	Vicente	Tomaz	Nicolau	Joaquim	Maria
Ana	Luiza					Maria	
						José	
						José	

Destacamos a ligação à "família Ludovice", expressa na pessoa do arquitecto alemão João Frederico Ludovice ao serviço de D. João V, destacado na "factura da obra do Convento de Mafra", além de desenhos que delineou para Obras Reais, caso da Capela mor de S. Domingos, e da Sé de Évora (Sousa Viterbo, 1988: 176-177), e que já no reinado de D. José em 1750, recebe o título de Arquitecto mor do Reino e graduação de Brigadeiro de Infantaria (Sousa Viterbo, 1988: 178-179), e que supomos ter esse Arquitecto mor assumido par-

ticular importância na formação e no percurso profissional de Remígio Francisco.

Tal proximidade à esta família é evidenciada atendendo aos padrinhos de António²⁰ e de Ana²¹, respetivamente, António Henrique Ludovice, e de Caetano Ludovice²², ambos filhos do arquitecto João Frederico Ludovice, revelando uma proximidade a esta família pelo menos desde 1738 e reforçada em 1746, anos destes baptismos (Quadros 01 e 03). Sendo então os padrinhos menores, e apenas consta a madrinha de

20 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B7 – 1736-1742, fl. 24.

21 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B8 – 1742-1747, fl. 186.

22 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Socorro, B9 – 1729-1736, fl. 14 v; fl. 172 v; então com 9 e 8 anos de idade.

António, Luiza Teresa “por procuração de seu marido” Manuel Quintino Rangel.²³

Este laço aos “Ludovice” é confirmado no Processo de Leitura de Bacharel de Remígio²⁴, onde se diz ser

“Remígio Francisco Ajudante de Risco do Brigadeiro Architecto mor João Frederico Ludovisse”, em Lisboa a 8 de Janeiro de 1751, aquele então com 44 anos e morador na “freguesia dos Anjos, às fontainhas” (Fig. 01).

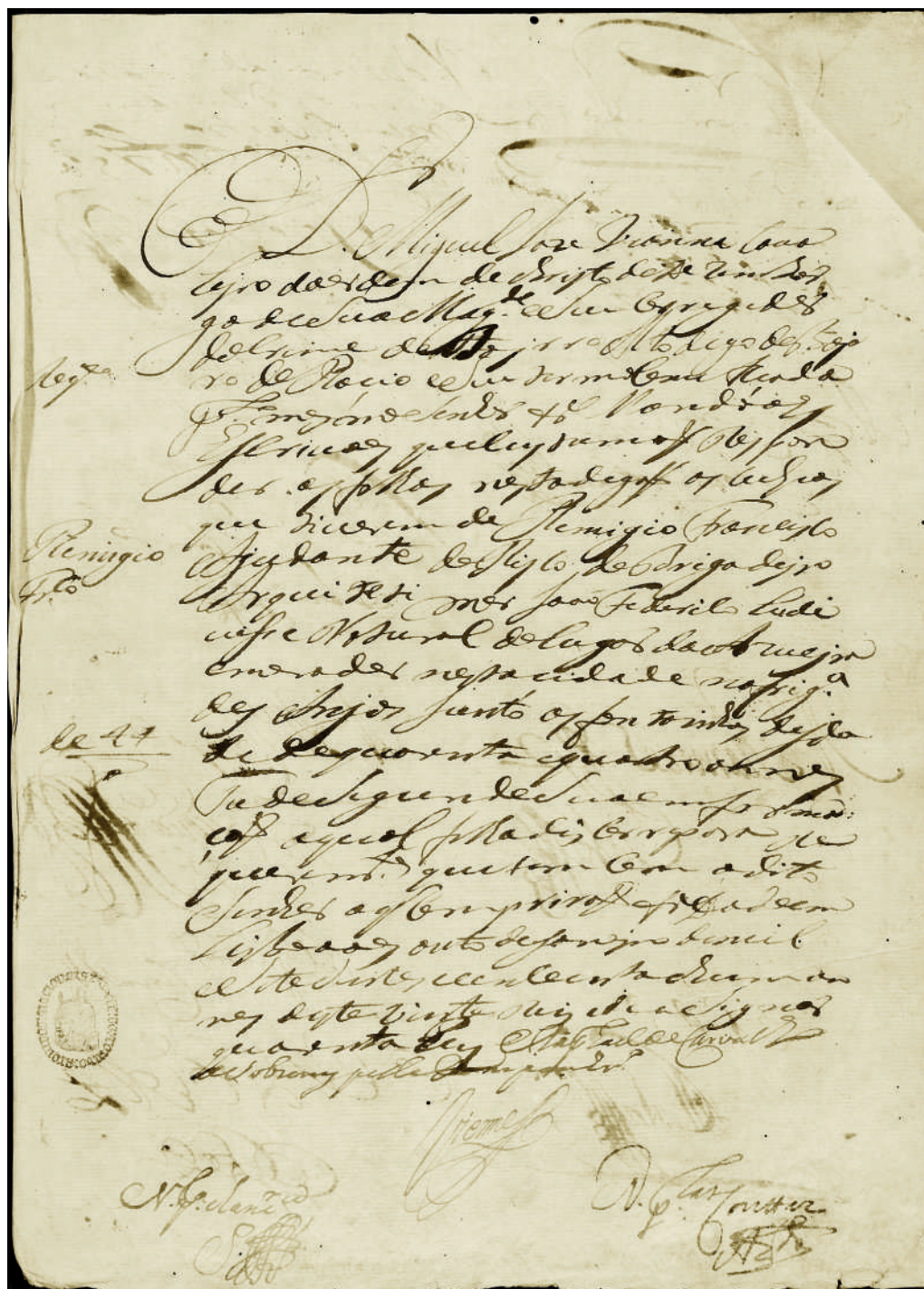


Fig. 01. Documento alusivo a Remígio Francisco enquanto ajudante de risco do Arquitecto-mor João Frederico Ludovice. ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Desembargo do Paço, Leitura de bacharéis, letra R, mc. 1, n.º 28 PT/TT/DP/A-A/5-3-14/1/28. Imagem cedida pelo ANTT.

23 Estes moradores às Fontainhas, na freguesia dos Anjos em 1740, quando do nascimento do filho Manuel.

24 ANTT, Desembargo do Paço, Leitura de bacharéis, letra R, mc. 1, n.º 28, fl. 1.

Colocamos a hipótese de Remígio Francisco ter trabalhado não só com João Frederico Ludovice, mas também com seu filho João Pedro Ludovice, conforme consta em requerimento por Remígio Francisco (Braga, 2021: 654-655) datado de 1786, sugerindo a sua participação na real obra do Convento de Mafra.

Em 1740, o doutor Manuel Pinto da Silva é padrinho de Maria²⁵, sendo madrinha Mariana Josefa dos Reis “por procuração de António Ribeiro de Almeida”, e em 1743 de Luiza²⁶, aqui não estando anotada a madrinha, e nada encontramos de esclarecedor quanto à escolha deste padrinho (Quadros 01 e 03).

Considerando o “mester de pedreiro”, associamos os padrinhos com este ofício, caso de Jorge de Abreu, padrinho de Francisco²⁷ em 1741 “por procuração de Silvestre da Silva”, e o de Francisco Xavier Pinto, que em 1745 apadrinha Vicente²⁸, sendo sua madrinha Engracia Maria Teresa “por procuração de seu marido António de Almeida” (Quadros 01 e 03).

Ambos mestres pedreiros, Francisco Xavier Pinto já exercia o ofício em 1734²⁹, e Jorge de Abreu, estando este activo em Lisboa entre 1733 e 1750 (Berger, 1994: 284), recebe a carta do ofício de Mestre Pedreiro dos Paços Reais em 1746³⁰, atendendo a este “ter assistido por mestre Pedreiro e Empreiteiro muitos anos nas Reais obras da Igreja e convento de Mafra e nesta corte nas obras da Santa Igreja Patriarchal e nas mais que se fazem junto a mesma S.^{ta} Igr.^{oa}”. Ambos fizeram parte da sociedade de pedreiros, interveniente nas obras reais das Necessidades e de Mafra (Berger, 1994: 286, 286). Em Julho de 1753, o Tabelião Tomás Rodrigues Marques³¹ anota o “ajuste de contas e quantias” pelos administradores da Real Obra de Mafra com seus só-

cios, entre os quais estão Jorge de Abreu, Francisco Xavier Pinto, o que reforça essa relação profissional entre estes e Remígio Francisco.

Em 1748 e em 1750, Remígio escolhe para padrinhos de seus filhos Tomaz³² e Nicolau³³, respectivamente os desembargadores Manuel Martins, e Alexandre Metelo (quadros 01 e 03). Este último julgamos ser o desembargador Alexandre Metelo de Sousa, filho de Manuel Cardoso Metelo.³⁴ Quanto ao Desembargador Manuel Martins, apenas encontramos o seu assento de óbito³⁵, então morador na Rua Direita, freguesia dos Anjos, onde residia Remígio Francisco, e tendo aquele feito testamento, conforme consta do mesmo assento, pode este documento nos vir a fornecer alguma informação adicional, caso o localizemos.

Em 1737, o desembargador Alexandre Metelo adquiriu o “Palácio Mitelo”, uma casa senhorial do século XVII, conhecida por Palácio Mitelo, de arquitectura barroca (Bandeira; Vale; Ferreira, 1999 e 2002) que foi adquirida no século seguinte pelo referido Desembargador (Oliveira, 2014). Este efectuou então obras de transformação, e em 1752 “cedeu terreno para construção de uma capela, com sacristia e casa do despacho, anexa ao palácio” (Oliveira, 2014). Além da importância decorrente do cargo que detinha o referido desembargador³⁶ (Serrão, 1980: 269), a que não terá sido alheio Remígio Francisco, focamos a nossa atenção na edificação e reedificações associadas ao “Palácio Mitelo”, equacionando uma possível participação deste arquitecto nas mesmas.

Os padrinhos de Joaquim³⁷, Maria³⁸ e José³⁹, nascidos em 1753, 1755 e 1757, e de José⁴⁰ em 1760 (Quadros 02 e 03), pertencem ambos à família dos “Rodrigues Caldas”, ricos negociantes da Praça de

25 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B7 – 1738-1742, fl. 122 v.

26 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B8 – 1742-1747, fl. 35 v.

27 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B7 – 1738-1742, fl. 202 v.

28 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B8 – 1742-1747, fl. 114 v.

29 ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, habilitações Incompletas, doc. 2034.

30 ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. João V, liv. 36, fl. 442.

31 ANTT, 3.º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 114, fl. 219 v.

32 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B9 – 1747-1752, fl. 27.

33 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B9 – 1747-1752, fl. 131 v.

34 ANTT, Carta, Desembargador da Casa da Suplicação, filiação: Manuel Cardoso Metelo; Registo Geral de Mercês, Mercês de D. João V, liv. 12, fl. 243.

35 Faleceu a 19 de Junho de 1753, deixando testamento, ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, O4 – 1740-1753, fl. 264 v.

36 ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. João V, liv. 12, fl. 243 v.

37 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B10 – 1752-1757, fl. 101 v.

38 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Pena, B10 – 1753-1760, fl. 40.

39 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Pena, B13 – 1753-1760, fl. 84 v.

40 ANTT, Paroquiais de Lisboa, S. José, B9 – 1757-1763, fl. 125.

Lisboa (Pedreira, 1996: 363, 369; Araújo, 1993: 12-13), João Rodrigues Caldas⁴¹ padrinho de Joaquim e de José, e Luís Rodrigues Caldas dos restantes baptizados.⁴² A par das múltiplas actividades como ricos e poderosos homens de negócios, João Rodrigues Caldas possuía propriedades, designadamente na freguesia do Castelo⁴³, e aos irmãos Rodrigues Caldas é atribuída a edificação do “Palácio Caldas”, um exemplar de arquitectura residencial pombalina (Vale; Ferreira, 2002), construção esta efectuada entre 1765 e 1775 (Banha, 2017: 8). Como se traduzirá na prática do arquitecto Remígio Francisco esta sua proximidade aos “Rodrigues Caldas”?

Não menos interessante, a escolha em 1758 para padrinho de Maria⁴⁴ do desembargador Guilherme Baptista Garvo⁴⁵, bacharel em Leis em 1750⁴⁶, filho do capitão António Baptista Gravo⁴⁷ (Quadros 02 e 03). Em 1756, Guilherme Baptista Garvo, nascido em Lisboa⁴⁸, ainda morava na real Vila de Mafra, onde residia “desde menor de idade”, e onde seu pai fora “assistente na dita vila por mais de 40 anos”.⁴⁹ Apesar da crescente importância que o desembargador assumiu após o terramoto de 1755, com a incumbência de participar no tombo das propriedades arruinadas das freguesias de São Bartolomeu e São Cristóvão, então como “juiz do crime do Bairro do Castelo, com predicamento de correição”⁵⁰, nosso interesse foca-se na sua filiação.

De facto, seu pai, o capitão António Baptista Garvo⁵¹, pertencia aos Garvo, “uma família de artistas italianos da Lisboa seiscentista e setecentista” (Vale,

2013: 217), que se destacaram como “escultores, pedreiros e comerciantes de pedraria” em importantes obras do reinado de D. João V (Vale, 2013: 175-176; 185). António Baptista Garvo, contratado que fora como assistente, como mestre empreiteiro, nas obras de Mafra ou ainda nas do Aqueduto das Águas Livres (Vale, 2013: 181-182; Pereira, 1995: 62), será lembrado em mercê régia pelo bem que serviu “no exercício das reais obras de Mafra e outros particulares motivos”.⁵² Realçamos, ainda, que seu tio Carlos Baptista Garvo foi um dos mestres de sociedades estabelecidas para obras, entre as quais uma relacionada com as de Mafra, como aponta o tabelião António Rodrigues Marques num “Ajuste de contas e quantias” em Julho de 1752.⁵³

Na opção por este padrinho antevemos uma aproximação “indirecta” de Remígio Francisco a Carlos Baptista Garvo e ao arquitecto António Baptista Garvo, este já então como “empreiteiro integrando uma sociedade de mestres empreiteiros” (Vale, 2013: 181), aliás sociedade essa a que se refere Guilherme Baptista Garvo em 1785⁵⁴, onde seu pai fora tesoureiro.

Toda esta “teia de conhecimentos”, que delineamos, assaz ancorada em relações pessoais, mas também nas profissionais, confirmadas pela documentação até agora analisada, permite não só antever a ascensão social da família Remígio Francisco, como abre-nos um leque alargado de potenciais obras arquitectónicas a que o mesmo arquitecto poderá estar associado, e cuja viabilidade investigaremos.

41 ANTT, Feitos Findos, Conservatória Geral de Grão-Pará e Maranhão, mç. 13, n.º 2, cx. 13, João Rodrigues Caldas – “negociante de Lisboa; acionista da Companhia de Pernambuco” conforme a diligência habilitação de António seu filho.

42 ANTT, Conselho da Fazenda, Justificações do Reino, letra J, mç. 14, n.º 14, onde se diz ser Luís Rodrigues Caldas “comissario de Fazendas da Carreira do Rio de Janeiro”.

43 ANTT, Feitos Findos, Juízo da Inspeção de Bairros, liv. 1, fls. 13 v-16.

44 ANTT, Paroquiais de Lisboa, Pena, B10 – 1753-1760, fl. 125.

45 Desembargador na Relação do Porto; ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Maria I, liv. 5, fl. 289.

46 Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/G/001162.

47 ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Cristo, letra G, mç. 2, n.º 5.

48 ANTT, Assentos paroquiais, Pena, B9 – 1757-1763, fl. 131; nascido a 12 de Fevereiro de 1727.

49 ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Cristo, letra G, mç. 2, n.º 5.

50 ANTT, Feitos Findos, Juízo da Inspeção de Bairros, liv. 1, fl. 12 e ss.

51 ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José I, liv. 13, fl. 195.

52 ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José I, liv. 13, fl. 195.

53 ANTT, 3.º Cartório Notarial de Lisboa, liv. 113, fls. 214 v-215.

54 ANTT, Ministério do Reino, mç. 749, proc. 3, fl. 1.

ACTIVIDADE E CARGOS LABORAIS

Quanto aos cargos que o arquitecto Remígio Francisco assumiu, as referências historiográficas portuguesas, retomando as memórias de Cyrilo (Machado, 1823: 201), referem-se aos que exerceu como “Arquitecto do Senado” (Viterbo, 1988: 201; Rossa, 1989: 14; França, 1987: 189; Berger, 1994: 269) e como “Ajudante da Casa do Risco”, sendo neste último um entre outros ajudantes de Eugénio dos Santos (Viterbo, 1988: 201; Rossa, 1989: 14; França, 1987: 189; Pereira, 1995: 159).

Antes destes cargos, podemos, pois, acrescentar que em 1751 era “ajudante de risco do Brigadeiro Arquitecto mor João Henrique Ludovice”,⁵⁵ com quem terá trabalhado durante 26 anos (Braga, 2021: 656), e atendendo à data de óbito deste em 1752, estimamos que Remígio Francisco terá iniciado a sua actividade junto de João Henrique Ludovice por volta de 1726, Remígio então com 21 anos. A continuidade desta proximidade profissional aos Ludovice terá sido exercida junto a João Pedro Ludovice conforme já sugerido. Por esclarecer permanece o início da sua formação profissional.

No decurso da nossa pesquisa deparamo-nos com a atribuição a Remígio Francisco da “propriedade do ofício de tabelião” por mercê régia⁵⁶ em 1749, a que se segue em 1751, a “carta de ofício de Tabelião

Judicial e Notas da Vila de Olivença”.⁵⁷ Não tendo servido o ofício de tabelião em Olivença, como a sua actividade artística conhecida parece indicar, este cargo seria antes fonte de prestígio social, posto que não podia Remígio Francisco exercer a função fora da sua circunscrição territorial.⁵⁸

Já com 85 anos, Remígio Francisco morre a 13 de Fevereiro de 1792⁵⁹ na sua casa da Rua dos Carriões em Lisboa, viúvo de Marcelina Josefa falecida em 1788⁶⁰, ambos sem deixar testamento.

Dos inúmeros filhos que teve, sobreviveram os que encontramos já na fase adulta exercendo profissões diversas: o escultor António Machado (1738-1810)⁶¹, discípulo de José de Almeida (Pamplona, 1978: 13-14; Saldanha, 2007: 79), Joaquim José Machado (1753-1832)⁶², escrivão da Correição em Castelo Branco⁶³, Cavaleiro fidalgo⁶⁴, e Francisco Xavier Machado (1741-?), Capitão de Engenharia, referenciado nas construções/cartografia de fortificações nos Açores⁶⁵, exercendo as funções desde 1763 a 1789.⁶⁶

Das filhas, apenas de Luiza e de Maria não encontramos os óbitos, e em 1844 achamos o falecimento de Ana Isabel solteira, moradora na Rua do Carrião, freguesia de S. José, mas cujo nascimento não localizamos.

55 ANTT, Desembargo do Paço, Leitura de bacharéis, letra R, mç. 1, n.º 28.

56 ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. João V, liv. 40, fl. 127.

57 ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José I, liv. 2, fl. 222.

58 Agradecemos ao Dr. Jorge Testos estas especificações.

59 ANTT, Paroquiais de Lisboa, S. José, B8 – 1788-1803, fl. 54.

60 ANTT, Paroquiais de Lisboa, S. José, B7 – 1768-1790, fl. 152 v.

61 ANTT, Paroquiais de Lisboa, S. José, O9 – 1808-1816, fl. 95 v. António faleceu solteiro na Rua do Carrião, onde também tinham falecido seus pais.

62 ANTT, Paroquiais de Lisboa, S. José, O11 – 1832-1844, fl. 2 v. Joaquim faleceu na R. do Carrião, casado em 1790 com D. Maria do Carmo de Saldanha, e foi sepultado no Convento dos Religiosos Capuchos de Santo António.

63 Arquivo Histórico Militar (AHM), Correição e Ouvidoria de Castelo Branco. Em: <https://arqhist.exercito.pt/details?id=102412&ht=joaquim> (Acesso: 04 Janeiro 2021).

64 ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Maria I, liv. 29, fl. 87 v.

65 Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Coleção de cartografia manuscrita, PT/AHU/CARTM. Em: <https://ahu.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/24/2016/09/PT-AHU-CARTM-A%C3%87ORES.pdf> (Acesso: 11 Dezembro 2021).

66 ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Maria I, liv. 10, fl. 204 v.

CONCLUSÃO

Destas breves notas clarificadoras da biografia de Remígio Francisco, decorrem inúmeras questões a considerar numa pesquisa aturada sobre a obra deste arquitecto activo ao longo do século XVIII, e cujo percurso profissional terá sido profundamente marcado pelo megassismo de 1755. Supomos, que antes desta catástrofe terá exercido o seu ofício sobretudo ligado à arquitectura civil, para depois, já integrado na Casa do Risco das Obras da Cidade ter maior peso a arquitectura religiosa, prevalecendo a vertente associada à reconstrução de Lisboa.

Haverá uma marcada diferença na actividade, na prática arquitectónica de Remígio Francisco após 1755? Será um ponto de charneira a sua integração como arquitecto da Casa do Risco das Obras da Cidade? Qual a importância na sua expressão artística e arquitectónica associada à reconstrução de Lisboa?

Estas e outras interrogações surgem com esta abordagem à biografia de Remígio Francisco, e para as quais esperamos encontrar algumas respostas num estudo aprofundado que estamos a desenvolver.

FONTES

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT, CARTM, Cartografia manuscrita 1601/1975, Açores 1769 a 1899-10-15

ANTT, Cartório Notarial de Lisboa, Livro do distribuidor n.º 113, cx. 35

ANTT, Conselho da Fazenda, Justificações do Reino, Letra J, mc. 14, n.º 14

ANTT, Desembargo do Paço, Leitura de bacharéis, letra R, mc. 1, n.º 28

ANTT, Feitos Findos, Conservatória Geral de Grão-Pará e Maranhão, mc. 13, n.º 2, cx. 13

ANTT, Feitos Findos, Juízo da Inspeção de Bairros, liv. 1

ANTT, Mesa de Consciência e Ordens, habilitações para a Ordem de Cristo, letra G, mc. 2

ANTT, Ministério do Reino, mc. 749, proc. 3

ANTT, Paroquiais de Lisboa, Anjos, B10 – 1752-1757; B7 – 1736-1742; B8 – 1742-1747; B9 – 1747-1752; O4 - 1740-1753.

ANTT, Paroquiais de Lisboa, Pena, B10 – 1753-1760; B13 – 1753-1760; B9 – 1757-1763.

ANTT, Paroquiais de Lisboa, S. José, B7 – 1768-1790; B8 – 1788-1803; B9 – 1757-1763; O11 – 1832-1844; O9 – 1808-1816.

ANTT, Paroquiais de Lisboa, Socorro, B9 – 1729-1736.

ANTT, Paroquiais de Mafra, Azoeira, C2 – 1714-1770; M2 – 1602-1703; M2 – 1650-1710; M3 – 1690-1713; M3 – 1690-1713; O2 – 1714-1767

ANTT, Paroquiais de Mafra, Encarnação, B1 – 1657-1717; M3 – 1657-1717.

ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José I, livs. 2, 13.

ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. João V, liv. 12, 36, 40.

ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Maria I, livs. 5, 10, 29.

ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, habilitações Incompletas, doc. 2034.

Arquivo da Universidade de Coimbra

AUC, Índice de alunos da Universidade de Coimbra 1537-1919 – Guilherme Batista Garvo. PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/G/001162. Em: <http://pesquisa.auc.uc.pt/details?id=177567&ht=guilherme|batista|garvo> (Acesso: 04 Janeiro 2021)

Arquivo Municipal de Lisboa-Arquivo Histórico

AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 11 de consultas e decretos de D. Maria I, doc. 23, fls. 63-63 v.

Arquivo Histórico-Caixa Geral de Depósitos

AH-CGD, “As demolições e as aquisições”, Nota do Gabinete do Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, 2015, pasta 27, caixa 4.

Arquivo Histórico Militar

AHM, Correição e Ouvidoria de Castelo Branco. Em: <https://arqhist.exercito.pt/details?id=102412&ht=joaquim> (Acesso: 04 Janeiro 2021)

Arquivo Histórico Ultramarino

AHU, Coleção de cartografia manuscrita. Em: <https://ahu.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/24/2016/09/PT-AHU-CARTM-A%C3%87ORES.pdf> (Acesso: 12 Novembro 2021).

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Norberto de – *Peripetiações em Lisboa*, vol. II. Lisboa: Vega, 1993.
- BANDEIRA, Filomena; VALE, Teresa; FERREIRA Maria – “Palácio do Mitelo”. *Sistema de informação para o património arquitectónico*, 1999, 2002. Em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7819 (Acesso: 15 Setembro 2021).
- BANHA, Maria João C. Ferreira – *Palácios perdidos no tempo*. Lisboa: Instituto superior Técnico, Universidade de Lisboa, 2017 (Dissertação de mestrado em Arquitectura). Em: <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/cursos/ma/dissertacao/1691203502342917> (Acesso: 04 Janeiro 2021)
- BERGER, Francisco José Gentil – “Mestres pedreiros activos na região de Lisboa”. *Lisboa e os arquitectos de D. João V. Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1.ª edição, 1994.
- BRAGA, Sofia – “Eis o exímio pintor, douto Cyrillo, tão grande na lição como no estilo”: dinâmicas artísticas na obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823). Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021 (Tese de doutoramento).
- CALDAS, Claudia Rodrigues; DILMANN, Mauro – “Desejando por a minha alma no caminho da salvação’: modelo católico de testamentos no século XVIII”. *História Unisinos*, 17: 1 (Janeiro/Abril 2013), 1-11. Em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/viewFile/htu.2013.171.01/1431> (Acesso: 04 Janeiro 2021).
- FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, 3.ª edição revista e actualizada, 1987.
- HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Sales – “Terça”. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, vol. VI. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.
- MACHADO, Cirilo Volkmar – *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal/ recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S. Magestade o senhor D. João VI*. Lisboa: na Impr. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- MATOS, José Sarmento de; PAULO, Jorge Ferreira – “Estudo Históricos e Patrimoniais. Conjunto de Propriedades Seleccionadas na Colina de Sant’Ana 2012-2013”. *Colina de Santana. Documento Estratégico de Intervenção*. Lisboa: CML/DMPRGU, 2014, pp. 333-356 [73-96]. Em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estartegico.pdf (Acesso: 21 Fevereiro 2020)
- OLIVEIRA, Lina – “Palácio Mitelo”, MENDONÇA, Isabel; CARITA, Helder (ccod.) – *A casa senhorial*, 2014. Em: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/150-palacio-mitelo> (Acesso: 04 Janeiro 2021)
- PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, IV. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2.ª edição (actualizada), 1978.
- PEDREIRA, Jorge Miguel – “Tratos e contratos: actividades, interesses e orientações dos investimentos dos negociantes da praça de Lisboa (1755-1822)”. *Análise Social*, XXXI (135-137) (1996, 2.º-3.º), 355-379.
- PEREIRA, José Fernandes – *O barroco do século XVIII*. PEREIRA, Paulo (Dir.) – *História da Arte de Portugal*, vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- RILJO, Delmira M. M. – *A representação da freguesia de Santa Justa (Lisboa) nos róis dos confessados (1693-1702)*. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2011 (Dissertação de mestrado). Em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/7291/1/SantaJusta1693.pdf> (Acesso: 04 Janeiro 2021).
- ROSSA, Walter – “Abreu, Remígio Francisco de (?-?)”. PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (Coord.) – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- SALDANHA, Sandra Costa – “A arte de inventar ou o ‘talento de bem furta’: os arquétipos da escultura portuguesa de Setecentos”. *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos – “Convento de Corpus Christi”. *Conventos LX: da cidade sacra à cidade laica. A extinção das ordens religiosas e as dinâmicas de transformação urbana na Lisboa do século XIX*, 2015 e 2018. Em: http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha_imprimir.aspx?id=657 (Acesso: 14 Novembro 2020).
- _____ – “O convento Corpus Christi: em busca do convento perdido”. *Monumentos*, 21 (Setembro de 2004), 124-131.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*, vol. V. Lisboa: Editorial Verbo, 1980.
- SOROMENHO, Miguel – “O convento Corpus Christi: um caso de estudo”. *Monumentos*, 21, (Setembro de 2004), 116-131.
- VALE, Teresa – “Os Garvo: uma família de artistas italianos em Lisboa e o seu papel no contexto da arte portuguesa de seiscentos e setecentos”. ALESSANDRINI, Nunziatella, et all. (orgs.) – *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se pò. Lisboa dos italianos: história e arte (sécs. XIV-XVIII)*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Beneviste”, Faculdade de Letras de Lisboa, 2013, pp. 175-188.
- VALE, Teresa ; FERREIRA, Maria – “Palácio Caldas”, *Sistema de informação para o património arquitectónico*, 2002. Em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20399 (Acesso: 02 Novembro 2020).
- VITERBO, Sousa – *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

RECENSÕES

REVIEWS

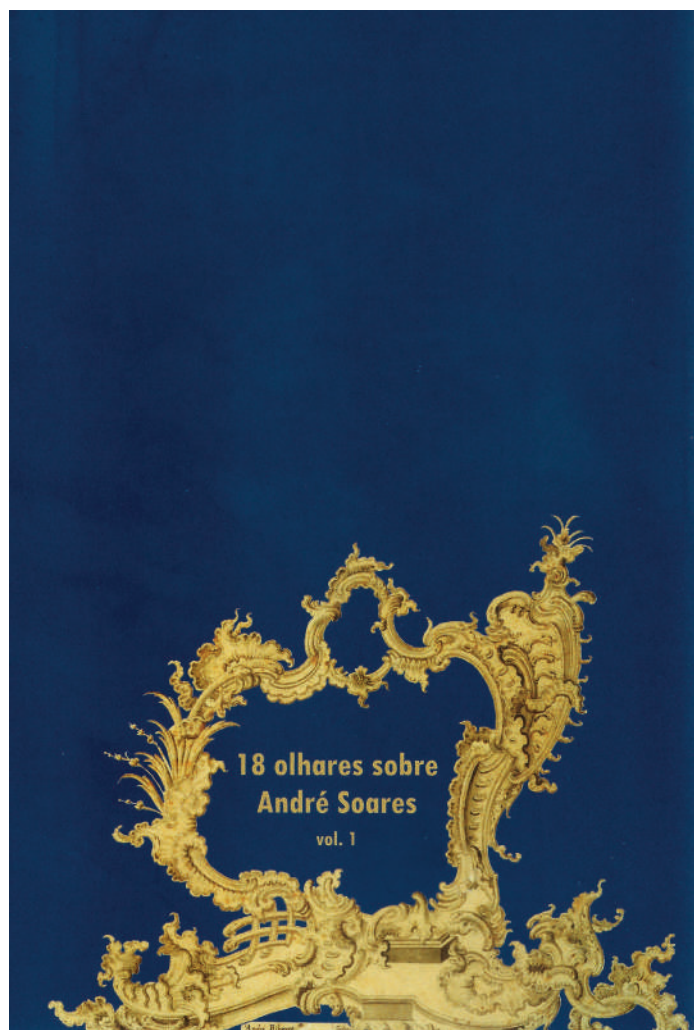
RECENSÃO AO LIVRO

18 Olhares sobre André Soares

OLIVEIRA, Eduardo Pires (coord.).
Braga: Edição de autor, 2019. 2 vols.
ISBN: 978-989-54645-0-0

Joaquim Rodrigues dos Santos

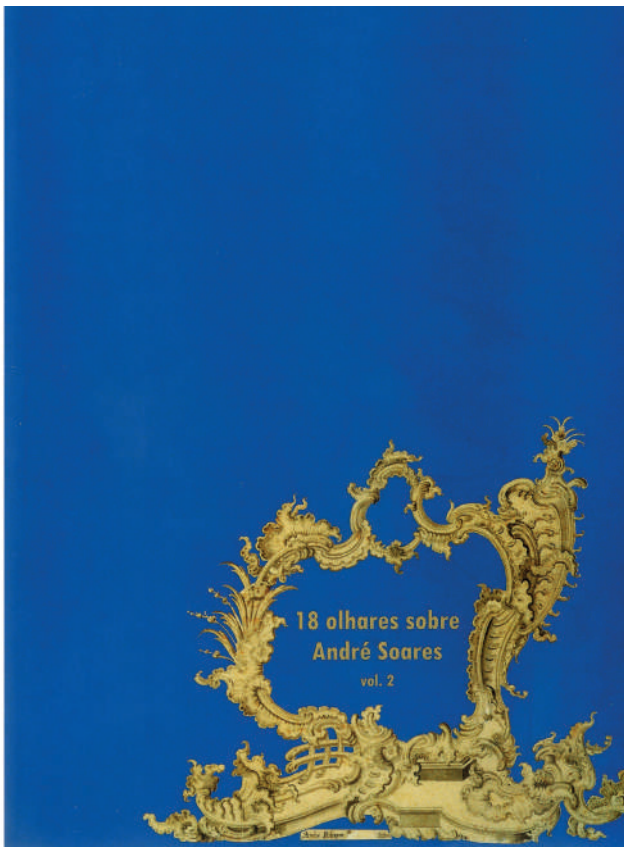
ARTIS - Instituto de História da Arte,
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal
joaquimr.santos@gmail.com
ORCID | 0000-0003-4036-9868



Falar de André Soares (1720-1769) e da sua obra significa referir também, inevitavelmente, o nome de Eduardo Pires de Oliveira; não porque tivesse existido uma relação ao nível dos ofícios artísticos, mas antes porque o nome do segundo se afigura incontornável para quem deseja conhecer o primeiro. Basta ver o vastíssimo conhecimento por si produzido sobre André Soares nas últimas quatro décadas, que incluem, entre (muitos) outros títulos, a sua excepcional tese de doutoramento *André Soares e o Rococó do Minho* (2011), mas também os *Estudos sobre André Soares, o Rococó e o Tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal* (2 vols., 2016/17), *André Soares em Vila Verde* (2016) ou *Braga de/by André Soares* (2014). Eduardo soube, de resto, ser um digno e profícuo seguidor do Robert Chester Smith no estudo de André Soares, interessando-se por este genial artista bracarense desde o dia em que, com apenas 16 anos,

ouviu o velho mestre norte-americano proferir uma palestra em Braga; acabaria mais tarde por prosseguir os passos de Smith, afirmando-se pelo modo (quase obsessivo) como foi desvelando mais e mais os vestígios dispersos que André Soares foi deixando um pouco por todo o Entre-Douro-e-Minho.

Mas não estamos aqui para falar de Eduardo Pires de Oliveira e sim da sua mais recente obra dedicada a André Soares, comemorativa do terceiro centenário do seu nascimento e, quase simultaneamente, assinando também os 250 anos da sua morte. Se podemos facilmente admitir que Eduardo Pires de Oliveira é, sem sombra de dúvida, a maior autoridade actual sobre André Soares (e, por acréscimo, o Rococó e Tardobarroco minhotos), este mesmo acaba por admitir que o seu riquíssimo conhecimento necessita ser complementado por outras vistas distintas, provenientes



de outras áreas e sob outras perspectivas. No fundo, resume-se ao velho ditado proverbial que afiança que “duas cabeças pensam melhor que uma” – ou, neste caso, várias cabeças pensam melhor que uma, terá certamente pensado Eduardo Pires de Oliveira. E por isso encetou a árdua tarefa de convidar alguns dos melhores especialistas em 18 áreas de investigação para, coordenados por si, desenvolverem trabalhos sob diferentes perspectivas que se complementam, tendo André Soares como temática de convergência. São estes os *18 Olhares sobre André Soares*, obra virtuosa e com alto grau de inovação, que extravasa os limites cerrados que, muitas vezes, agrilhoam o mundo académico, para assim tornar verdadeiramente transversal o estudo sobre o artista.

A diversidade manifestada neste livro, repartido por dois volumes, acaba por reflectir a autoria diversa dos vários textos: uns com maior ênfase académico, visível na linguagem e nas fontes utilizadas; outros de inspiração mais pessoal, sem qualquer pretensão heurística; e outros nos vários meio-termos que ali se encontram, ora balançando mais para o mundo da investigação, ora para o meio profissional. E se nos textos de alguns autores nos é permitido ver laivos inovadores e de conhecimento inédito, também não deixam de ser visíveis algumas ideias mais discutíveis

deixadas por outros autores. Mas analisemos então, muito sucintamente, as contribuições dos vários autores, não seguindo porém a ordem estabelecida que se encontra no livro.

O primeiro volume começa da melhor maneira, com o prestigiado historiador da arte Vítor Serrão que, como sempre nos habituou, nos obsequia com um texto de contextualização historiográfica muito elucidativo e faculta os instrumentos básicos cognitivos que permitem prosseguir mais sustentadamente a leitura da obra artística de André Soares: além das matrizes históricas e historiográficas que incluem o Barroco do granito antecedente a André Soares, as perspectivas sócio-económico-históricas e artísticas coevas ao intérprete bracarense ou os factos historiográficos que Robert Smith e outros historiadores nos legaram, Vítor Serrão alude ainda à problemática das intervenções patrimoniais “puristas” promovidas pela DGEMN durante a vigência do Estado Novo, bem como à questão da desmemória que, durante dois séculos, cingiu André Soares. Aliás, a magnífica contribuição de Sílvia Ferreira, no segundo volume, complementa de forma graciosa a historiografia relativa a André Soares, abordando de forma sistematizada o percurso daquele que o “redescobriu”: Robert Smith (e o seu sucessor, Eduardo Pires de Oliveira). Também Maria Cláudia Magnani acaba por fazer uma aproximação entre Eduardo Pires de Oliveira e, desta feita, André Soares, quando aborda a Casa de Fresco projectada por este último; porém, a sua contribuição perde-se bastante relativamente ao tema do André Soares, quando divaga sobre a essência do que foi a “loucura” ao longo dos tempos.

O pensamento vincadamente arquitectónico de Domingos Tavares encontra-se transposto no respectivo texto, onde advoga o desenho – instrumento privilegiado por André Soares – como exercício mental distinto do ofício de executante: mais do que artesão, André Soares possuía uma visão de arquitecto, atento à relação das formas e volumetrias, ou à leitura dos espaços internos e envolventes aos edifícios onde trabalhou. Como nos diz Domingos Tavares, um dos modos de actuação preferidos de André Soares foi a recriação nos seus trabalhos das formas provenientes de gravuras, que foram transpostos também para arquitectura. Domingos Tavares analisou, de resto, com muita perícia, os edifícios legados por André Soares, embora faltasse talvez aprofundar um pouco mais a questão das influências (quicá por falta de espaço).

Ainda a nível arquitectónico, mas conjugado com a geometria e a matemática, podemos ler a reflexão de Ângela Lopes, Gisela Gomes, João Cabeleira e Elfrida Ralha: a conhecida Capela dos Monges do conjunto dos Congregados de São Filipe Néri em Braga foi alvo de uma análise meticulosa por parte dos autores, que estudaram as suas geometrias, proporções, perspectivas e relações. Esta análise traz-nos vários dados novos de grande relevância, (ainda que num ou dois pontos exista um excesso de voluntarismo, já que é fácil descobrir formas geométricas onde se quiser vê-las, e dificilmente se explica uma linha de visão que implica uma altura média do observador de mais de 1,85m).

A recriação das formas contidas em gravuras, por parte de André Soares, *é-nos também transmitida por Eduardo Pires de Oliveira, que apontou uma criativa classificação destas. Aliás, este mesmo refere a inventividade e capacidade de ilusão de André Soares quando pretende transpor para a pedra, madeira ou estuque a tridimensionalidade que as gravuras não permitem ver.* O autor acabou por verificar que André Soares usou nas suas obras uma panóplia de motivos, de ornatos, que se poderia considerar pequena e que, afinal, foram sendo repetidos continuamente: além de genial criador, o artista foi – sabemos agora melhor – um talentoso reinventor, cujo processo de composição passava pela constante transfiguração (e transgressão) do seu repertório formal recorrendo a uma imaginação inesgotável. Esta mesma perspectiva é abordada por José Vieira Gomes, e desta feita com maior sustentabilidade – ou não fosse oriundo de uma família de entalhadores, onde desde muito cedo aprendeu a profissão na oficina do seu pai. O conhecimento prático adquirido por si permite-lhe revelar-nos marcas profissionais de distintos entalhadores que estão gravados em pormenores omnipresentes na talha projectada por André Soares (concheados, molduras, talos, cartões espigados, etc.). Mais do que isso, o fascinante texto de José Vieira Gomes mostra-nos como os próprios artesãos constituem parte do processo criativo: ao receberem os desenhos bidimensionais de André Soares, cabia-lhes interpretá-los e tentar ir ao encontro das ideias do artista, mormente definindo os relevos, volumetrias e texturas em conformidade com as vistas das obras-de-arte (vista frontal, lateral, de baixo, etc.). Por este mesmo diapasão afina Agnès le Gac relativamente aos pintores que trabalharam a policromia das talhas projectadas por André Soares. Porém, poderá parecer manifestamente exa-

gerada a presunção que o artista não escolheria de todo as cores das obras que projectou; seria o mesmo que afirmar que um arquitecto não escolheria as cores das obras por si planeadas – o que não parece plausível de todo, mesmo tendo em conta um documento que o refere (“uma andorinha não faz o Verão”)! Só com outros documentos se poderia consentir (ou não) tal suposição, mas ainda assim afigura-se inusitado que André Soares não possa ter, pelo menos, definido as cores e superfícies gerais a pintar, tendo em consideração o seu próprio percurso artístico.

Jorge Pamplona realizou um ensaio muito pertinente sobre a análise da pedra esculpida existente nas obras de André Soares, que serve não apenas para conhecer a proveniência dos materiais de construção, mas também as possibilidades artísticas da pedra utilizada, que assim ajuda a explicar as formas que adquiriu a sua escultura; talvez mais importante, essa mesma análise possibilita as bases para a criação de um plano de salvaguarda deste valioso património. Algo que Filipe Ferreira acaba por nos mostrar no seu interessante texto, quando refere o estudo feito sobre a Capela de Santa Maria Madalena na Falperra (Braga) e, mais precisamente, as patologias encontradas na pedra (características intrínsecas do material, colonização biológica, lacunas, fissuras, desagregação, elementos que descaracterizam ou danificam, placas de sujidade, etc.) e as metodologias de intervenção mais consentâneas com o caso analisado. No mesmo sentido vai o capítulo de Conceição Ribeiro e Sofia Júlio, que descrevem o processo de restauro de uma fonte de mesa atribuída a André Soares e que foi estudada por Maria da Conceição Sousa no seu texto; a confirmar-se esta atribuição – que a autora baseou em conjecturas congruentes –, tal mostra a versatilidade e génio do artista bracarense. Polivalência essa que é reforçada com outra atribuição diferenciada, mais concretamente os painéis de azulejos que se encontrariam no Paço Episcopal de Braga (também ele projectado por André Soares), abordados de forma meticulosa por Diana Gonçalves dos Santos que, inclusivamente, chega mesmo a propor uma possível imagem inicial dos painéis que agora se encontram parcialmente obliterados. Já a análise realizada por Miguel Bandeira e por Luís Moreira a um documento cartográfico também ele atribuído a André Soares se afigura mais delicada, seja porque a autoria é ainda incerta, seja porque é a única obra conservada deste género (eventualmente) do artista bracarense. Ainda que se revista de interesse o estudo da cartela, da

eventual autoria do mapa ou da forma urbana de Braga recorrendo a cartografia histórica e ao programa MapAnalyst, existe a sensação que o estudo poderia ir mais longe, sobretudo na questão da contextualização e da própria análise cartográfica.

Já num registo claramente distinto se encontra o texto de *Júlio Seoane Pinilla*, no qual *não engana a filosofia e estética como respectiva área de actuação, perfeitamente perceptível na sua proposta que, embora não traga grande novidade relativamente a André Soares, acaba por romantizar filosoficamente a sua actuação dentro do Rococó. O mesmo se passa com Joaquim Félix de Carvalho, em cujo texto perpassa a sua área de estudos: neste é feito um enquadramento geral muito completo da liturgia barroca e das possíveis influências desta na obra artística religiosa desenvolvida por André Soares – algo que faz todo o sentido abordar. E não deixa de ser curiosa a minuciosa descrição de como poderia ter sido a celebração do baptismo do artista bracarense! É ainda digno de registo o ensaio produzido por André Dornelles Dangelo quando compara André Soares com o grande nome do Barroco e Rococó brasileiro António Francisco Lisboa, o célebre “Aleijadinho”. É deveras pertinente esta associação – muito bem estruturada pelo autor –, na medida em que o Entre-Douro-e-Minho e Minas Gerais fariam parte de uma geografia artística que se foi desenvolvendo em ambos os lados do Atlântico, com uma intensa troca de influências e experiências estéticas e culturais.*

Uma palavra ainda para o texto desenvolvido por Varico Pereira sobre um tema muito pertinente e que é da maior importância nos nossos dias: a combinação

do turismo à obra de André Soares. De facto, a relevância de que se reveste a obra do artista bracarense justifica a implementação de um roteiro turístico com todas as mais-valias daí recorrentes, e terá sido essa a intenção de Varico Pereira quando abordou esta questão; todavia o autor apenas expôs muito ao de leve um tema cuja dimensão exigiria muito mais que um mero esboço... E finalmente o testemunho de um feliz proprietário de uma obra artística de André Soares, na pessoa de Francisco Malheiro Reymão, o qual assume sem preconceitos ter contribuído com um mero depoimento pessoal sobre a pequena capela que tem em sua posse.

Foram estes os 18 olhares eleitos sobre André Soares... mas poderiam ser ainda mais, mercê da multiplicidade de dimensões a si associadas. Quanto não nos enriqueceria um ensaio de Marie-Thérèse Mandroux-França sobre André Soares e as gravuras de Augsburg; ou de Myriam Ribeiro de Oliveira sobre as repercussões no Brasil de André Soares e do Rococó minhoto; ou ainda o papel da música em André Soares, ou da literatura, ou o estudo sociológico do impacto do artista minhoto na sociedade do Entre-Douro-e-Minho, ou na etnografia e cultura locais. Muito há ainda para dizer sobre um artista cujo génio tem vindo a ser cada vez mais consistentemente redescoberto, e para tal desígnio é incontornável o cativante e inovador livro aqui analisado, o qual aponta inclusivamente novas direcções de estudo para o futuro – mais olhares de novos autores!

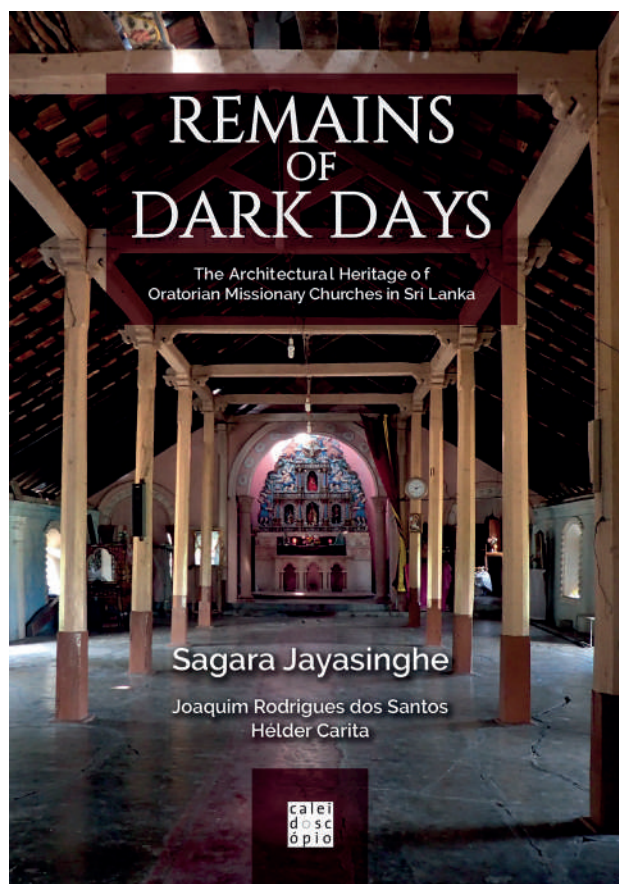
RECENSÃO AO LIVRO

Remains of Dark Days: The Architectural Heritage of Oratorian Missionary Churches in Sri Lanka

JAYASINGHE, Sagara; SANTOS, Joaquim Rodrigues dos; CARITA, Hélder. Lisboa: Caleidoscópio, 2019, 104 pp. ISBN: 978-9896585952

José Manuel Fernandes

Faculdade de Arquitectura
da Universidade de Lisboa, Portugal
jmfernandesarq@yahoo.com
ORCID | 0000-0002-0138-5104



A obra *Remains of Dark Days: The Architectural Heritage of Oratorian Missionary Churches in Sri Lanka* é um livro singular, de grande originalidade, quer no tema quer na abordagem, e com dimensão internacional. Analisa a arquitectura vernácula religiosa que é fruto da longa presença dos Oratorianos (de S. Filipe Néri) na ilha de Sri Lanka, antigo Ceilão, desenvolvida entre os séculos XVII e XIX. Resulta de e baseia-se na investigação que o principal autor, cingalês, tem desenvolvido na ilha, de um modo organizado e estruturado por todo o território, sobretudo na costa ocidental, de Colombo a Jaffna.

De facto, esta investigação, organizada com uma equipa que o arquitecto e investigador Sagara Jayasinghe suscitou e em que participa como investigador principal, foi apoiada recentemente pela Fundação Calouste Gulbenkian e teve sucessivos trabalhos de campo, com recolha de informação, registos desenhados das igrejas existentes, e a sua cartografia. É todo este processo, polifacetado, com seus antecedentes, que permitiu a edição em análise, muito cuidada graficamente, com inclusão de mapas, cartografia de registo e levantamento das plantas e al-

çados das igrejas estudadas existentes e destruídas – procurando organizar a informação de um modo científico, claro, rigoroso e conciso.

Os capítulos iniciais, de enquadramento histórico, realizados por Hélder Carita e Joaquim Rodrigues dos Santos, analisam os aspectos de caracterização da presença portuguesa e católica na ilha, desde o século XVI ao XVII. No capítulo feito por Hélder Carita, “Missionários portugueses no Sri Lanka nos séculos XVI e XVII”, o autor aborda e aprofunda o tema, com inclusão de interessantes e informativos mapas das várias regiões da ilha com a localização das inúmeras igrejas Franciscanas e Jesuítas edificadas na época estudada.

Já o capítulo realizado por Joaquim Rodrigues dos Santos, “A Congregação do Oratório de São Filipe Nery nos territórios portugueses”, analisa as várias presenças desta instituição religiosa multifacetada em sucessivas regiões de Portugal e dos seus espaços coloniais (Brasil e Índia), bem como as conexões com as origens europeias da congregação e os correspondentes exemplos arquitectónicos.

Ressalta nas abordagens ao tema do livro a originalidade dos oratorianos no aspecto da sua presença e desenvolvimento de acções e construções no Sri Lanka, pois tratou-se de uma presença definida após a dominação colonial lusa, e não durante esta dominação – e, além deste aspecto, essa presença e actuação foi desenvolvida com base em nos oratorianos de Goa, goeses portanto, e não já por actuação directa de religiosos portugueses. Estes oratorianos goeses foram-se de facto fixando e trabalhando na fase de dominação holandesa, sofrendo perseguições até ao advento do domínio britânico, quando passaram a ser tolerados. Esta característica, aliada ao facto da completa autonomia das diversas congregações do Oratório entre si, permitiu aos goeses operando no Sri Lanka uma independência, uma criatividade e um percurso original de grande consistência e perenidade.

O capítulo fulcral do livro foi desenvolvido por Sagara Jayasinghe, que nele aborda o âmago do tema: as origens da arquitectura missionária oratoriana no Sri Lanka; a rede das igrejas oratorianas na ilha; a definição de modelos para os edifícios destas igrejas; e a situação (crítica) actual das construções remanescentes.

Sagara Jayasinghe apresenta estes sub-temas de um modo rigoroso e documentado, e com ilustração ampla dos edifícios estudados, com a sua localização, imagens dos espaços exteriores e internos, elementos decorativos, etc. O autor começa por abordar as origens desta arquitectura missionária, referindo que a Congregação do Oratório de Santa Cruz dos Milagres, que fora fundada em Goa na segunda metade do século XVII, foi responsável por todo o processo de criação e desenvolvimento das missões oratorianas na ilha – começando com a intervenção por São José Vaz, religioso que ali entrou em 1687.

O autor chama ainda a atenção para o facto de que este processo foi historicamente o primeiro de uma missão territorial abrangendo toda uma nação, operado inteira e exclusivamente por missionários asiáticos. De facto, a congregação de Goa terá sido a primeira missão nativa liderada por uma ordem religiosa asiática a suportar e alimentar a acção dos seus missionários noutra nação asiática.

É deste modo especialmente relevante, do ponto de vista histórico, o processo que o autor seguidamente aprofunda, através do estudo dos seus resultados fi-

sicos e materiais – as edificações das igrejas, muitas delas ainda existentes, que ao longo dos séculos seguintes, autonomamente (o Vicariato Apostólico só foi fundado pela Santa Sé no Sri Lanka em 1834) foram uma base essencial de apoio na estruturação, radicação e difusão do Catolicismo na ilha (actualmente com cerca de 2 milhões de fiéis, cerca de 8% da população do país, mas constituindo mesmo assim uma minoria muito significativa, ligada ao comércio e à pesca, nas áreas costeiras).

O autor apresenta uma mapificação das localidades com missões oratorianas por todo o Sri Lanka, durante a ocupação colonial holandesa em Seiscentos, na qual surge claramente dominante a sua presença ao longo de toda a costa ocidental – precisamente as áreas onde a presença portuguesa e indo-portuguesa ao longo dos séculos XVI e XVII deixara comunidades locais influenciadas pelo catolicismo, e a ele convertidas. Os oratorianos de Goa conseguiram assim no Sri Lanka estruturar paulatinamente os territórios das suas missões em oito distritos principais, geridas pelos seus activos membros. Como resultado, e segundo James Tennent, no início do século XVIII os Católicos Romanos da ilha possuíam cerca de 400 igrejas, enquanto os Presbiterianos Holandeses mal atingiam as 100 instalações das congregações.

Seguidamente Sagara Jayasinghe refere, descreve e analisa os modelos (ou modelo), das igrejas oratorianas locais, nas suas características espaciais e formais – tomando como base os levantamentos sistemáticos que efectuou das obras existentes, construções provenientes dos séculos XVIII e XIX. Este modelo, de grande simplicidade, pode ter tido a sua origem nas igrejas portuguesas da ilha datando da fase anterior. A este propósito refere o autor (aqui em tradução livre do inglês) que «o tipo mais simples e comum de igreja utilizado durante a fase final oratoriana consiste num edifício com três naves, apresentando no interior duas filas de pilares ou colunas, com um arco triunfal e uma pequena capela mor no topo (com um tecto que é normalmente mais elevado do que o da nave). A introdução das duas filas de colunas de madeira pode ter tido origem como uma alternativa ao uso de colunas de alvenaria anteriormente detectadas nas igrejas do período português».

Assim o autor designa esta nova tipologia de igreja como “o modelo de igreja oratoriano”, que pa-

rece provir do da Igreja da Santíssima Trindade em Chankanai, erigida pelos jesuítas portugueses, e parece significar a assimilação cingalesa das influências da arquitectura daqueles na ilha. Dá como exemplo da mais antiga igreja seguindo este novo modelo (ainda hoje existente, mas recentemente muito alterada) a Igreja de São Bartolomeu em Ollaitthoduvai – possivelmente a mais antiga estrutura deste género ainda sobrevivente, na ilha de Manar, no sector noroeste da ilha.

Este novo tipo de igreja sobreviveu até ao século XX, apesar da penetração, a partir dos meados de Oitocentos, de diferentes modelos através de uma nova fase de influência europeia no Sri Lanka, por via dos padres da *Propaganda Fide* de Roma – com os estilos neogótico e neoclássico, os mais frequentes neste âmbito.

Outro aspecto desenvolvido pelo autor é o dos elementos decorativos destas igrejas oratorianas, nomeadamente o original, criativo e delicado trabalho ornamental exibido no desenho e perfil dos capitéis das colunas internas das naves em madeira – que varia de igreja para igreja, atribuindo um carácter próprio a cada uma das naves – de que são exemplo os capitéis nas colunas da Igreja de Santa Ana em Keerimalai, com o seu elegante perfil curvilíneo. No mesmo tema, o autor destaca os retábulos esculpidos em madeira, policromos, patentes no altar-mor de algumas delas e que parecem igualmente filiar-se ou inspirar-se em modelos de altares das igrejas indo-portuguesas da costa sul da Índia, nomeadamente no Kerala.

Sagara Jayasinghe assinala neste tema, como o exemplo mais qualificado, o do retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Vitória em Pesalai, reinstalado recentemente na nova igreja entretanto construída; mas refere ainda outros preciosos exemplos, como nas igrejas de São José em Kanthankulam, de São Tiago em Kilaly e de São Pedro e São Paulo, em Palakuda.

Sagara Jayasinghe termina o seu estudo referindo e mapeando o seu levantamento do estado actual destas igrejas em todo o território cingalês, localizando cerca de uma vintena de casos de preciosas edificações, sobretudo concentradas nas áreas litorais de Jaffna, Manar e Kalpitiya. Não obstante a má conservação, ou mesmo a destruição, de vários destes exemplos (que o livro denuncia como atentados ao património local), pode o autor concluir que “a influência indo-portuguesa – apesar de ser uma influência em segunda via, mediada pelos oratorianos Goeses – é ainda tangível, atestando o carácter intenso e dinâmico dos encontros religiosos e políticos dos séculos passados”.

Em suma, este livro permite, através das análises atrás referidas, uma compreensão ampla de um tema da arquitectura religiosa no Oriente asiático – tema original e complexo, quase desconhecido entre nós – com muita investigação seque, em pleno desenvolvimento por Sagara Jayasinghe, autor aplicado e talentoso, que a prossegue no seu país e internacionalmente, ao nível académico superior.

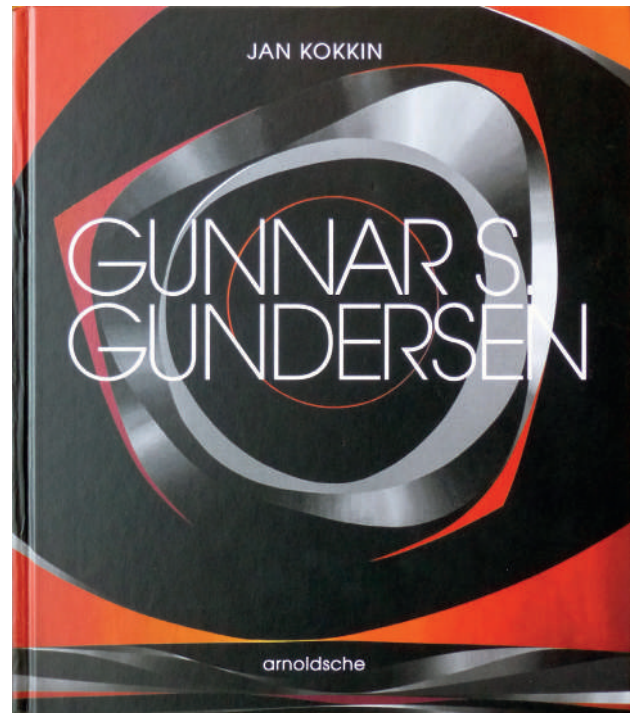
RECENSÃO AO LIVRO

Gunnar S. Gundersen *Norwegian Post-War* *Modernist*

KOKKIN, Jan. Stuttgart: Arnoldsche, 2020, 288 pp.
ISBN: 978-3-89790-563-4

Laura Castro

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes,
Universidade Católica Portuguesa, Portugal
lcastro@ucp.pt
Orcid | 0000-0002-8470-2557



It is not common to find the inclusion of issues and cases related to Portuguese modernism in the international bibliography. This is just one of the reasons that explain the interest aroused by this book about the Norwegian painter Gunnar S. Gundersen (1921-1982). In fact, Jan Kokkin mentions one of the great 20th century artists in Portugal, Júlio Resende (1917-2011), and his friendship with several Norwegian artists.

Jan Kokkin is currently an independent researcher, curator, and critic who has studied several Norwegian artists of the 19th and 20th century, situating them in their time and tracing their connections to the European artistic and cultural context. Following the 2018 monograph *Gerhard Munthe: Norwegian Pioneer of Modernism*, he publishes *Gunnar S. Gundersen Norwegian Post-War Modernist*, at the same publisher. The book has its origin in an invitation from the Høyanger Art Society and the municipality of Høyanger to curate a permanent exhibition in a space dedicated to the painter, the Gunnar S. Gallery in Byporten (the Town Gate). Gunnar S., as the artist was known, grew up in the small town of Høyanger.

In a bilingual edition, Norwegian and English, the book is organized into six chapters, in a linear chronology, to which are added two chapters, one

exclusively dedicated to the decorative work in public and private spaces, and a final one mainly focused on personal and family aspects of the artist's last years. The chronological account of the artist's life and work is profusely illustrated and includes a wide range of topics under analysis: the artist and his personality, his training contexts, groups and tertulia in which he participated, exhibitions, relations with gallery owners and collectors, critical reception, and commissions. It is based on institutional and private archives, correspondence, family photographs, and testimonials from family and friends. It features a compromise between documentary material, reproductions of works of art, the artist's incursions into interior design and collaboration with experimental architectural projects, and image analysis that fundamentally seeks its convergence with 20th century art movements and modernist derivations.

One of the issues that is inferred by the reader (or perhaps by the Portuguese reader) is the parallel between what could be qualified as two cultural peripheries, one from the north and the other from the south of Europe, with protagonists who met in Paris in the mid-twentieth century, thus confirming this city as a meeting place for artists from different origins and nationalities. Later, some of these artists would seek

to replicate this multicultural experience in their own countries.

The title immediately refers to this regional situation and throughout the book there are narratives pointing to the affinity between peripheral artists. However, Jan Kokkin classifies non-figurative art from Gunnar S. Gundersen as *timeless*, an approach also calling for a certain *placeless* which could contradict the situated character above mentioned. This unstable dialogue between a situated artistic practice and a practice of timeless and universal validity underlies the text as a whole.

Circling back to the affinities mentioned above, Jan Kokkin reports that Gunnar S. “was not impressed with contemporary French art” having stated: “The abstract art, in particular, was pure aestheticism, and descriptions other than speculative, decorative and constructive seldom fit” (p. 56). And so too Resende had stated in one of his scholarship reports, sent from Paris, that “abstract art is a difficult art that lends itself to all facilities” adding, however, that he had appreciated the works in the II Salon des Réalités Nouvelles for their “great harmony of color, solidity of drawing, and rhythms and joyous forms”.¹ Under the impact of their first visit to Paris, both were interested, preferably, in the Impressionists and the Modernists of the 10s and 20s.

Gunnar S. Gundersen is an artist of Júlio Resende’s generation, the former having studied at the National College of Art and Design, in Oslo, in the 1940s, and the latter having graduated at the School of Fine Arts in Porto in the same period. Both would be professors at the institutions where they graduated. They are in Paris in the post-war period, Resende from 1947 and Gunnar S. in 1949. The Portuguese painter came into contact with several Norwegian artists at the fresco studio of Othon Friesz (1879-1949), at the Grande Chaumière Academy. It was in this Academy that he met, in 1947, Oddvard Straume (1913-2015). In 1950 he traveled to Norway, visiting Kristiansund and Alesund, in 1952 he held an exhibition of watercolors at the Kunstnerforbundet in Oslo, and in 1957, accompanied by António Charrua (1925-2008), António Lino (1914-1996) and Gastão Seixas (1926-1982), he presented the exhibition “Quatro Artistas Portu-

gueses” (Four Portuguese Artists) at the same venue. In turn, Oddvard Straume would visit Portugal in 1949 and Gunnar S. Gundersen in 1953, to participate in the first of three International Art Missions. He visited several cities, from the north to the south of the country.² The International Art Missions were conceived and implemented by Júlio Resende and resulted from the desire to maintain contact with international artists, carrying on the inspiration of the experience lived in the French capital. The first (1953) took place in the Trás-os-Montes region, the second (1955) in Póvoa de Varzim on the coast, and the third (1958) in Évora. These initiatives were supported, respectively, by the patron Manuel Pinto de Azevedo Júnior, the Póvoa de Varzim Municipality, and the Pro-Évora Group and the Calouste Gulbenkian Foundation. Gunnar S. participated in the first and another Norwegian artist, Odd Tanberg (1924-2017), attended the second meeting.

Gunnar S. and Resende would go on to produce major public work in their home countries and both shared the intention of enhancing functional spaces through art, making it accessible to the general population. Formed in the same humanist background that the post-war period has imprinted on many creators, they were committed to improving the environment where human experience takes place. Gunnar S. embraced geometric abstraction and in the 1960s consolidated his language and formal vocabulary characterized by great dynamism and visual impact. His work was possibly influenced by Vasarely (1906-1997) and is certainly tributary to gestalt theory and the principles of the psychology of perception related with form, colour, and space. Hospitals, hotels, churches, schools, and other buildings of public use display his mural works. While Gunnar S. adopted a vocabulary of universal aspiration and plastic compositions of intrinsic value, Resende always adopted an iconographic narrative based on the places and communities for which the works were addressed.

An important problematic that the book summons up is that of the decorative character of modernist work. The author states in the Introduction: “Gunnar S.’s pictures are not to be understood but experienced intuitively, as is the case for most Modernist art” (p. 14). The choice of the designation “Decorative Commissions” to refer to a significant part of his public work is also based on

1 Castro, Laura – *Júlio Resende: tentações da pintura ocidental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 62.

2 There are several works by Oddvard Straume and Gunnar S. Gundersen in the collection of Lugar do Desenho – Júlio Resende Foundation, in northern Portugal.

the formalistic assumption and on the aesthetic reception it conveys. When Gunnar S., in the early 1950s, settles definitively into the territory of abstract art, one of the critics, quoted by Jan Kokkin, claims: "This is not visual arts in the European sense of the term. But it is something equally interesting; it is ornamentation" (p. 62). His first commission, in 1950, for the decoration of the facade of the Kunstnerforbundet gallery in Oslo, would go on to become the first abstract mural work in Norway. One of this country's most prominent artists, Henrik Sørensen (1882-1962), also quoted by Kokkin, addressed non-figuration in the following terms: "It stands for me not as art, not as pictures to hang on the Wall, but to be the Wall, inserted on the wall. The non-figurative should be incorporated into decorative art" (p. 74). The celebration of the decorative place of late modernism, and the affirmation of

concrete painting in collaboration with architecture, are amongst the most striking arguments of the book.

The opportunities to show Gunnar S.'s work on an international level include events like the São Paulo Biennial, Milan Architecture Triennial, Venice Biennial or the Salon des Realités Nouvelles in Paris, drawing a circuit that was crucial for artists from countries such as the ones concerned. Kokkin's text is, therefore, a rich corpus of information that helps to map the nexus and the cultural circuits of the second half of the twentieth century. In this regard, it contributes to an art history made, not only from a center to the periphery, but, mainly, from the periphery to multiple centers, highlighting parallels and analogies between different geographies and modernist traditions.