

N.º 4

2016

ARTIS ON

MEDIUM/PÓS-MEDIUM OSCILAÇÕES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

MEDIUM/POST-MEDIUM

OSCILLATIONS IN CONTEMPORARY ART

N.º 4
2016

Diretor / Director

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

Diretor Adjunto e Editor Geral / Associate Director and General Editor

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoes@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@mail.com

Conselho Editorial / 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 – Subdiretor geral da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), DavidSantos@dgpc.pt

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, fjorgegrilo@gmail.com

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

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, mjineto@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@mail.com

Rosário Salema Carvalho – Az Rede de Investigação em Azulejo, 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

Secretariado / Secretariat

Inês de Castro Cristóvão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, ines.cristovao@campus.ul.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

ISSN

2183-7082

Periodicidade / Frequency

Anual / Annual

Capa / Cover

Pierre Huyghe, *Zoodram 4*, 2011

Ecosistema marinho vivo, aquário, máscara em resina de *La Muse endormie* (1910) de Constantin Brancusi, 134.6 x 99.1 x 76.2cm.

Ishikawa Collection, Okayama, Japão. Cortesia de Pierre Huyghe; Marian Goodman Gallery, New York; e Esther Schipper.

Fotografia: © Guillaume Ziccarelli.

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 adotados.

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.

Evaluation by *double blind peer review*.

4 **EDITORIAL**

8 **ARTE E MEDIAÇÃO**

Maria Teresa Cruz

18 **MEDIUM PUT TO THE TEST. ON THE TOPOS OF REHEARSAL IN ART FILMS**

Sabeth Buchmann

26 **THE POST-INTERNET CONDITION**

Ana Teixeira Pinto

32 **O QUE "MEDIUM" PODE QUERER DIZER: O EXEMPLO DA FOTOGRAFIA**

Jacques Rancière

41 **O PLURAL DA ARTE**

Juliane Rebentisch

53 **WILLIAM KENTRIDGE: A POTÊNCIA DA "ESPECIFICIDADE DIFERENCIAL" RESGATADA NA OBSOLESCÊNCIA**

AnaMary Bilbao

60 **O FILME NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEPTUAIS: ENTRE A DESMATERIALIZAÇÃO DO OBJETO DE ARTE E A ESPECIFICIDADE DO MEDIUM**

Andreia Magalhães

72 **L'HYBRIDITÉ COMME REMPART À L'INDIFFÉRENCIATION, L'UTOPIE D'AUGUST SANDER DE MOHAMED BOUROUISSA**

Julie Martin

77 **SEARCHING SUBJECTIVITIES IN VIDEO INSTALLATIONS OF AMAR KANWAR**

Charu Maithani

84 **SU TULSA DI LARRY CLARK, SHANTELE JENNINGS E L'IPERFOTOGRAFIA ON LARRY CLARK'S TULSA, SHANTELE JENNINGS AND HYPERPHOTOGRAPHY**

Alessandro Ferraro

VARIA

91 **O MOBILIÁRIO DA "MAISON KRIEGER" NO MERCADO DE ARTE – UMA ELEGANTE VITRINA EM ESTILO LUÍS XV LEILOADA PELA VERITAS EM LISBOA**

Tiago Samuel Franco Rodrigues

100 **RECENSÃO**

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Editorial

Pedro Lapa

Na sequência da arte conceptual, do vídeo ou da performance e mais recentemente com a estrutura agregativa da instalação contemporânea somos confrontados com uma recorrência intermedia nas práticas artísticas contemporâneas. Tal como David Joselit avançou, no seu artigo *On Aggregators*, “para cada aspeto um agregado seleciona e configura elementos relativamente autónomos”. Independentemente destes elementos poderem ser caracterizados como tipologias fixas ou não, as mais recentes instalações confrontam-nos com aspetos dispersos oriundos dos diferentes media aglutinados. Uma intermedialidade, baseada num princípio aditivo, parece combinar-se com uma multimedialidade, em que aspetos isolados dos diferentes media formam combinações particulares (J. Müller). Estas relações entre ambas existem através de uma força coesiva principal que é a narrativa.

A arte em geral, que parece ofuscar estas práticas artísticas e que Rosalind Krauss cunhou como “arte na era da condição pós-medium”, não ocorre sem um envolvimento e uma procura seletiva ou uma alteração em certas convenções, enfatizada em determinados elementos do conjunto. Esta posição intermédia não é apenas uma tarefa de pesquisa numa estrutura recursiva fora de uma mediação formal do medium, pressupondo uma especificidade, no sentido que Donald Judd deu aos seus *objetos específicos*. Ela é fundamentalmente um processo de disseminação, que traz aspetos derivados de um plano físico ou técnico dos media, conjuntamente com outros provenientes de uma investigação dos estratos associados aos hábitos culturais e respetivos conflitos veiculados pelas imagens, objetos ou documentos agregados na instalação. Assim o que não era considerado um medium pela história da arte passa a sê-lo, o que paradoxalmente significa que o readymade se transforma num candidato a medium. Dos constituintes físicos de um medium a uma redefinição dos usos da imagem e do objeto no quadro de uma determinada cultura, todos estes aspetos formam “as convenções de uma determinada arte cuja definição é inteiramente histórica” (Thierry de Duve).

O facto de que um medium não é apenas um conjunto de convenções dadas *a priori* mas uma performance de todos estes aspetos desdobra-o num devir. Este processo permite pensar as práticas artísticas não como algo inerte ou autodefinido, mas como construções implicando um autodiferimento, circulação e receção, todos os aspetos que tornam possível o sentido disruptivo de lugar, tempo, perceção ou cultura, sobre os quais estas instalações trabalham. Como Samuel Weber afirmou, «o teatro ocidental ocupou durante muito tempo uma posição incómoda entre “arte” e “entretenimento”, entre a descoberta e a manipulação, e esta situação não se alterou». Como se posiciona a prática da instalação contemporânea relativamente a esta tradição? Quais são os media recorrentemente reunidos e serão eles ainda reconhecíveis, por exemplo, numa instalação de vídeo? Da materialidade às convenções ideológicas do medium, como operam estas instalações para redefinir o próprio medium ou a agregação de media? Como é que narrativa e teatralidade se relacionam com cada medium e como é que se relacionam uma com a outra? Podem ser entendidas como um medium? É a exposição o seu próprio medium? Qual é a atual relevância para a história da arte afirmar a medialidade como um substrato para ulteriores assunções? Num mundo em que a produção de bens culturais se tornou um importante ramo económico e em que a produção artística é parte integrante, qual é o significado político do tornar visível o processo comunicativo sem um fim (Agamben) suposto pela exposição da própria medialidade?

Este número da revista ARTis ON procura levar a cabo uma reflexão sobre as questões suscitadas pela prática contemporânea da instalação relativamente à noção de medium e das suas subsequentes considerações para os conceitos da história da arte. Os artigos que a compõem desenvolvem muitas destas questões e suscitam perspetivas diversificadas. No artigo de Maria Teresa Cruz, "Arte e Mediação", encontramos uma reflexão sobre a complexidade da definição de medium relativamente às práticas artísticas modernistas e contemporâneas. Apesar da estabilidade com que a ideia de uma condição pós-medium pareceu instalar-se nos discursos da crítica, a ideia de mediação continua a suscitar profundas apreensões e interrogações que implicam considerações fulcrais na prática e receção artística. Em "Medium Put to the Test. On the Topos of Rehearsal in Art Films", Sabeth Buchmann reflete sobre o ensaio teatral destinado aos filmes de arte enquanto medium. A teatralidade desconsiderada pelo modernismo e inerente à situação do ensaio, quando integrada por diversos artistas no próprio filme, veio permitir um desdobramento crítico capaz de interrogar a dimensão social dos papéis a desempenhar. O ensaio surge então como um medium carregado de tensões biopolíticas que se revelam por entre as relações hierárquicas dos papéis numa continuada oscilação entre a ficção e a realidade. Ana Teixeira Pinto e Anselm Franke, em "A Condição Post-Internet", abordam a designada *viragem digital* nas práticas artísticas que veio implicar um modo de representação conhecido como post-Internet. Através de uma desmontagem dos «efeitos de verdade» produzidos, os autores reconduzem-nos a uma implicação política no quadro do sistema tardo-capitalista.

Este número conta também com a publicação inédita em português de dois ensaios particularmente relevantes para uma reflexão sobre o medium e a intermedialidade hoje. O primeiro, nunca publicado em livro, é da autoria de Jacques Rancière. Em "O que 'medium' pode querer dizer: o exemplo da fotografia" o filósofo, partindo das diferentes conceções modernas define o medium como uma relação entre um dispositivo técnico, uma ideia de arte e a formação de um meio sensível específico. Os instrumentos e materiais de um medium são por isso dotados de uma função estética e revelam simultaneamente uma conceção da arte e do sensorium que esta constitui. Se, para Jacques Rancière, as diferentes técnicas se indiferenciam ao realizarem uma ideia da arte, esta implica um trânsito entre fins, meios e materiais diferentes que é a sua desespecificação.

Juliane Rebentisch, em "O plural da arte", um capítulo traduzido do seu recente livro *Theorien der Gegenwartskunst*, parte do problema de uma teoria dos géneros na arte contemporânea motivada pela abertura intermedial das artes e da integração do não-artístico. Rebentisch traça uma reflexão sobre a questão da especificidade do medium para a articular com a delimitação de fronteiras entre as artes. Se a arte moderna sustentou a convicção de que a arte só poderia existir no concreto de uma arte em específico, a situação atual da relação entre o geral da arte e o particular, constituído pelas formas concretas, abandonou a teoria do género para se colocar a partir da singularidade de cada obra. O conceito de arte ao designar algo geral é agora concebido na dispersão das singularidades das obras.

Na sequência de um *call for papers* foi reunido um conjunto de artigos sobre esta problemática, partindo quer da análise de situações teóricas, quer da interrogação das manifestações artísticas. Os artigos foram selecionados por uma comissão científica.

A realização deste número foi possível graças à participação e disponibilidade daqueles a quem gostaríamos de expressar um vivo agradecimento:

Jacques Rancière (Filósofo, Professor Emérito Universidade de Paris VIII), Juliane Rebentisch (Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main), Maria Teresa Cruz (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Sabeth Buchmann (Akademie der Bildenden Künste Wien), Ana Teixeira Pinto (Universität der Künste, Berlin e Leuphana University, Lüneburg), Anselm Franke (Diretor Artístico, Haus der Kulturen der Welt).

Introduction

Pedro Lapa

After conceptual art, video, performance or more recently with the aggregative structure of contemporary installation we are broadly facing the recurrence of an intermedia condition recurrence in contemporary artistic practices. As David Joselit puts it, in his article "On Aggregators," "in each sense an aggregate selects and configures relatively autonomous elements". Independently of whether these elements might be characterised as fixed typologies or not, more recent installations confront us with disparate aspects whose origin lies in the assembly of different media. An intermediality, based on an additive principle, seems to go along with a multimediality, where isolate aspects of different media form particular combinations (J. Müller). Their relations exist through a primary cohesive force running through them, which is the narrative.

Art in general, seemingly obfuscating these artistic practices in what Rosalind Krauss termed "art in the age of post-medium condition," does not take place without a measure of involvement and a selective demand for – or alteration of – particular conventions, emphasized in elements of the whole. This intermediate position is not only the remit of a recursive structure borne out of a formal mediation of the medium, presupposing a specificity in the sense that Donald Judd granted to his specific objects. It is basically a process of dissemination that brings aspects derived from physical or technical aspects of the media, along with others that derive from probing layers associated with cultural habits and their associated conflicts conveyed by the images, objects or documents aggregated in the installation.

So what was once not a medium consecrated by art history, now becomes one, which means, paradoxically, that the readymade has become a candidate for the condition of medium. From the physical constituencies of the medium to a reconsideration of the uses of images and objects in the context of a given culture, all these aspects form "the conventions of a given art whose definition is throughout historical" (Thierry de Duve).

The fact that a medium is not only an a priori given set of conventions, but a performance of all these aspects, unfolding it in a becoming. This process enables us to think artistic practices as not inert or self-contained, but constructions implying self-deferral, time, circulation and reception, all the aspects that enable a disruptive sense of place, time, perception or culture upon which these installations work. As Samuel Weber has stated "Western theater has long occupied an uneasy position between 'art' and 'entertainment', between discovery and manipulation, and this situation has not changed". How does contemporary installation practice position itself in relation to this tradition? What are the recurrent media assembled and are they still recognisable as such in a video installation? From materiality to the ideological conventions of the medium, how do such installations work in defining the medium itself or the media aggregate? How do narrative and theatricality relate to each medium and how do they relate to each other? Can they be understood as a medium? Is the exhibition its own medium? What is the relevance, today, for art history to stress mediality as a basis for further assumptions? In a world in which the production of cultural commodities has become a strong economic imperative, in which artistic production participates, what is the political significance of making visible a communicative process without an end (Agamben), presupposed by the exposition of the mediality itself?

This issue of ARTis ON journal aims to examine the questions raised by the contemporary practice of installation in relation to the notion of medium and to explore the implicit considerations for the concepts of art history.

The articles included in this number approach some of these issues and contribute to deepen diverse perspectives in the present theorization of this field. Maria Teresa Cruz in "Art and Mediation" traces a reflection on the complexity of the definition of medium relative to modernist and contemporary artistic practices. Despite the stability with which the idea of a post-medium condition seems to be installed in the present discourses of the critique, the idea of mediation continues to arouse profound apprehensions and questions that imply key considerations in practice and artistic reception. In "Medium Put to the Test. On the Topos of Rehearsal in Art Films", Sabeth Buchmann reflects on the theatrical rehearsal intended for art films as a medium in itself. Theatricality disregarded by modernism and inherent to the situation of the rehearsal, when compound by several artists in the structure of their own films, has allowed a critical unfolding sensitive to interrogate the social dimension of the roles to play. The rehearsal emerges as a medium charged with biopolitical tensions that reveal themselves among the hierarchical relationships of roles in a continuing oscillation between fiction and reality. Ana Teixeira Pinto and Anselm Franke in "The Post-Internet Condition" address the so-called *digital turn* in artistic practices, that has involved a mode of representation known as post-Internet. Through a questioning of the 'effects of truth' produced by these works, the authors bring them back to their political implications within the framework of the late-capitalist system.

This issue also counts on two essays unpublished in Portuguese, particularly relevant to a reflection on the medium and intermediality today. The first is from Jacques Rancière and never was published in a book. In "What Medium Can Mean: the Example of Photography" the French philosopher starting from the different and opposed modern conceptions defines the medium as a relation between a technical device, an idea of art and the formation of a specific sensory milieu. The instruments and materials of a medium are therefore endowed with an aesthetic function and simultaneously reveal a conception both of art and of the sensorium, which it contributes to forming. If, for Jacques Rancière, the different techniques are indifferent to an idea of art, this one implies transfers between different ends, means and materials, which is its despecification that allows art escape from an idea of sovereignty or from its dissolution in the world of technology.

Juliane Rebentisch in "The Plural of Art", a translated chapter from her recent book *Theorien der Gegenwartskunst*, starts from the problem of a theory of genres in contemporary art motivated by the intermedial opening of the arts and the integration of the non-artistic. Rebentisch draws a reflection on the question of the specificity of the medium to articulate it with the boundaries between the arts. If modern art held the conviction that art could exist only in the concrete of a specific art, the current situation of the relation between the general of art and the particular, constituted by concrete forms, promotes the abandonment of the theory of genre to consider the singularity of each work. The concept of art in designating something general is now conceived in the dispersion of these constitutive singularities of works.

Following a *call for papers*, a set of articles on this problem was collected. These articles range from the analysis of theoretical situations to the interrogation of particular artistic manifestations. A scientific commission selected these articles.

The realization of this number was possible thanks to the participation and availability of all these participants to whom we would like to express grateful thanks and in particular to Jacques Rancière (Philosopher, Professor Emeritus University of Paris VIII) and Juliane Rebentisch (Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main).



ARTE E MEDIAÇÃO ART AND MEDIATION

Maria Teresa Cruz

*CIC Digital, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /
/ Universidade Nova de Lisboa
mtpc@fsh.unl.pt*

RESUMO

Procura-se, neste ensaio, compreender a centralidade da noção de médium no âmbito dos debates acerca da arte moderna e contemporânea e o consenso alargado que neles se foi estabelecendo a respeito de uma condição pós-media da cultura e da arte. O atravessamento do pensamento da arte pela problemática da mediação, seja na sua dimensão estética e semiológica, seja no âmbito da sua relação com a técnica explícita, contudo, a persistência desta problemática e a dificuldade do seu encerramento.

PALAVRAS-CHAVE

Arte | Mediação | Comunicação | Técnicas culturais

ABSTRACT

This article reflects upon the centrality of the subject of mediality in modern and contemporary art theory, namely in aesthetical, phenomenological, semiological and technological approaches. This pervasiveness, across various epistemic and historical understandings of art, demands a re-interpretation of the radical change it is then implied by the announcement of a post-medium condition of art and culture.

KEYWORDS

Art | Mediation | Communication | Cultural Techniques

A temática da mediação tem atravessado de modo persistente a crítica cultural das últimas décadas, com reflexo em algumas problemáticas importantes em torno da arte moderna e contemporânea: por exemplo, a problemática da relação paradoxal entre comunicação e arte, que nos fala do caráter irrepresentável e incomunicável da obra de arte; a oposição entre arte e “cultura dos media”, sendo esta identificada com a “indústria da cultura”, o “espetáculo” ou o entretenimento; ou, ainda, a afirmação de uma condição “pós-media” da arte contemporânea, a entender como uma superação da própria problemática do médium. Ora, dificilmente se poderá deduzir daqui o reconhecimento da pertinência da noção de “médium” para a compreensão da arte. Pelo contrário, a inscrição preponderante da noção de médium no campo dos dispositivos técnicos da comunicação e da cultura de massas foi ditando uma desadequação de princípio à sua aplicação ao campo da arte, sendo a tensão e oposição entre ambos sistematicamente afirmadas pela maior parte da crítica cultural e da crítica da arte.

A história e a teoria da arte parecem ter-se desviado assim, com bastante sucesso, do conceito de “médium”, não participando aliás de uma reflexão que se foi tornando central ao pensamento crítico da segunda metade do século XX (a da teoria e filosofia dos media) e mantendo-se também afastadas, na sua maior parte, da reflexão e receção das artes industriais como, por exemplo, o cinema. Os termos “médium” e “média” vão sobretudo emergindo no seu discurso por um efeito de contaminação, (decorrente da entrada da fotografia, do vídeo e de outras formas da imagem em movimento no campo da arte), vindo a adquirir por fim protagonismo a respeito de uma condição “intermedial”, “pós-medial” ou “transmedial” das práticas artísticas contemporâneas. A teoria e a história da arte não chegam, pois, a abrir uma via de reflexão sistemática acerca da relação entre arte e *médium*, dado o entendimento implícito de que esta relação se encontra sobretudo capturada por um pensamento e um enquadramento tecnológicos, submetidos a uma racionalidade instrumental ou dispositiva, à qual a arte e a teoria da arte se dão justamente por missão resistir.

A temática ganhará, contudo, uma relevância específica, no âmbito da arte contemporânea, através de um

reacendimento crítico: o debate em torno de uma certa interpretação do moderno, enquanto arte dos meios. Esta interpretação relaciona a conquista da autonomia da arte com o centramento nos seus meios, movimento através do qual a arte se apropriaria reflexivamente dos seus limites e fundamentos. Este debate, suscitado nos anos 60 por alguns escritos de Clement Greenberg, conhece um regresso significativo à volta dos anos 90¹. A teoria da arte debate então de novo, consigo mesma, uma teoria medial da arte, sem que surjam contudo novos interlocutores claros neste debate. É sintomático que quase todos discutam com Greenberg (1909–1994), convocado através desses escritos dos anos 40 e 60 do século XX, sem aparentes novos emissários em sua defesa. Esta discussão começa por sublinhar a diversidade e contaminação dos meios há muito presentes na prática artística para desmentir em seguida qualquer submissão da arte a uma lei do médium. A tematização da arte contemporânea como “intermedia”, “transmedia” ou “pós-media” encontra sim inúmeros partidários, unidos pela crítica a uma conceção medial da arte, que permanece, contudo, sem verdadeiros defensores neste julgamento.

Este curioso enredo crítico e historiográfico não é, contudo, uma alucinação teórica. Por um lado, e apesar da sua determinação em resistir aos media, a conceção moderna da arte é atravessada por uma investigação e interrogação dos meios que a coloca do lado da aventura experimentalista do século. Por outro lado, a entrada em cena de “novos média”, provoca o confronto com um novo experimentalismo e uma nova geração de meios técnicos. Apesar deste contexto não ser geralmente valorizado e debatido pela crítica da arte contemporânea, é em muito à investida das “*new media arts*” que o debate reage. Trata-se de recordar que a arte contemporânea ultrapassou há muito o equívoco de uma valorização especial dos meios, própria de uma cultura técnica da inovação e do progresso, servindo isto para sublinhar também a clivagem entre a arte “moderna” e “contemporânea”.

Ora, se meio século após a sua publicação, os escritos de Greenberg acompanham ainda a atualidade e as complexidades deste debate, sendo trazidos para cena como a mais significativa defesa das *media arts*, haverá pelo menos a compreender as razões de um tal

1. O regresso do debate em tono de Greenberg deve-se também, certamente, ao seu desaparecimento em 1994 e à publicação ou republicação de alguns dos seus escritos.

protagonismo e a sombra em que deixam toda uma nova geração de defensores das *new media arts*. A teoria e crítica da arte contemporânea discutem com alguma irritação com Greenberg o que já haviam discutido antes, entendendo em todo o caso não o discutir com outros. Trata-se assim da reedição e resolução de uma questão que, no fundo, resolvida está. O que poderíamos chamar a Greenberguiana, i.e., a visão Greenberguiana da relação entre arte e médium como teoria superlativa das *media arts* torna-se, por estes motivos, um aspeto inultrapassável da teoria da arte contemporânea.

A ligação entre arte e médium conhece, no entanto, inscrições, anteriores à sua captura por esta discussão. Poderíamos mesmo dizer que a compreensão moderna da arte é atravessada por uma conceção difusa de mediação, antes mesmo da emergência da arte moderna. Mediação estética de uma ideia indefinível de arte, mediação de uma significação que excede a obra ou mediação de um tempo por vir. A obra de arte aparece como a mediação de algo que a transcende. Talvez por isso a insignificância das coisas comuns busque nela uma réstia de salvação. Na visão estética e simbólica da arte, a obra é em si mesma mediação, herança do idealismo e da fenomenologia, onde a verdade necessita, para o dizer na linguagem dos românticos, de aparecer «no médium da obra de arte» (Benjamin 2004). O «pôr-se-em-obra da verdade» (na linguagem de Heidegger) (Heidegger 2008), implica que a arte traga à presença algo que, ao mesmo tempo permanece velado, introduzindo os seus recetores à experiência de uma origem que se situa numa incomensurável distância. Porém, e na medida em que tal não é apreensível de outro modo, o valor da obra de arte reside justamente nessa qualidade mediúcnica. O valor da arte não decorre pois de um “em si” da obra, mas de um “por meio” da obra. É a idealidade da arte que exige a medialidade da obra, dando lugar a um envio, autorizando a obra a transmitir-nos algo, seja no plano estético, semiológico ou fenomenológico. É nesta estrutura que se fundará o valor moderno da arte, permitindo antecipar que a ideia da arte está à partida numa certa correspondência com a estrutura da comunicação e as instâncias da linguagem e do médium.

Há algumas décadas atrás, a discussão sobre arte e mediação decorria sob o signo da ligação entre “arte e linguagem” ou das “linguagens da arte”. Numa maior ou menor proximidade ao projeto semiológico,

a discussão em torno da arte fazia-se pois no plano do simbólico, apontando, também ela, para uma dada transcendência: a da significação, para a qual aponta, na sua finitude, a expressividade material da obra. No início do século XX, acompanhando a receção das primeiras vanguardas, Ortega Y Gasset fala, contudo, de uma incomunicabilidade intrínseca da arte moderna (Ortega Y Gasset: 1997) e, a meados do século, Adorno prescreve que «nenhuma obra de arte deve ser descrita nem explicada sob as categorias da comunicação» (Adorno 2011, 149). Nos anos 80, por sua vez, Lyotard fixa, na categoria do sublime, o paradigma da «irrepresentabilidade» da arte moderna (Lyotard 1988).

Ao longo de todo o século XX, o pensamento e a prática artísticas expressaram, frequentemente, este tipo de aporias e os seus públicos foram-se progressivamente familiarizando com o modo de comunicação enigmático da arte moderna, fossem quais fossem os seus meios. Destruindo códigos anteriores, nomeadamente os da iconologia, tomando de empréstimo todo o tipo de materiais suportes e objetos e, também, a própria linguagem verbal, a obra de arte moderna suscitou em permanência a sua interpretação, ao mesmo tempo que enunciava a sua incomunicabilidade. A cultura pode prosseguir assim, apesar de tudo, uma tradição hermenêutica em torno obra de arte, fosse a sua significação fragmentária, alegórica, sublime, ou assumidamente próxima do não-sentido. Nenhuma linguagem terá sido demasiado inovadora nem demasiado corrosiva para impedir o prosseguimento desta comunicação de si mesma da arte moderna como “incomunicável”. Pelo contrário, tal como todos os outros sistemas de comunicação, e como bem mostra Niklas Luhman (Luhmann 2000), a arte não deixou, também ela, de comunicar a própria comunicação, de modo reprodutivo, mesmo se negativamente.

Esta comunicação negativa da arte, destinou-se a preservar o seu papel único de invocação e mediação da verdade, o que, num mundo sem transcendência, equivale a ocupar negativamente e recursivamente a estrutura de mediação da comunicação, centrando-se na própria mediação, mais do que nos discursos ou mensagens que ela pode transmitir. Ser mensageira mais do que mensagem, é o modo moderno de preservar a medialidade essencial da arte. Tal é possivelmente, a compaginação da arte moderna com o pensamento central da cultura moderna, segundo o qual «o medium é a mensagem» (McLuhan 1964, 7-21).

No ensaio «Algo como: “comunicação... sem comunicação» (Lyotard 1988, 31-39) Lyotard resume de modo clarividente as aporias modernas da comunicação artística. Um dos aspetos fundamentais deste ensaio é o de mostrar que esta problemática se inicia, na realidade, com a entrada da arte na sua tematização estética, «a revolução estética» ou o que Rancière chamará também o “regime estético” da arte (Rancière 2002). Na Terceira Crítica, Kant havia descrito a experiência estética como uma experiência sensível, subjetiva e intrinsecamente comunicável. Um «*sensus communis*», que permite à experiência do belo ascender à universalidade mas que, ao mesmo tempo, resiste a qualquer descrição e definição através de um conceito. As virtualidades do «*sensus communis*» constituirão uma temática central da modernidade, de Kant e Schiller, a Arendt, Lyotard, Rancière e outros, abrindo a via da alegação de uma outra forma de comunidade e uma outra fundação da experiência ética e política.

A comunicabilidade intrínseca do estético, fundará ainda a problemática moderna de uma verdade indefinível da arte. A experiência estética é o único modo de acesso à verdade da arte, a qual, «sem conceito» (Kant), só pode ser apreendida através do encontro com as obras. Estas são, portanto, mediação e não objeto desta apreensão. A estética preserva assim a verdade da arte e a necessidade das obras, entendendo-se estas últimas como o único acesso à compreensão do que a arte é. Tal é a formulação da aporia estética: a arte possui um significado universal, embora intraduzível num conceito, insuscetível de doutrina e de ensinamento, quer no plano da sua produção, quer no plano da sua receção. Mergulhando na esfera subjetiva do génio e do juízo, a “arte estética” ascende, contudo, a uma ideia universal de arte. Depois da estética, «a pergunta central a colocar sobre a arte é, resume Boris Groys, a seguinte: é a arte capaz de ser um médium da verdade? Esta questão é central à existência e sobrevivência da arte porque, se a arte não poder ser um médium da verdade, então ela é apenas uma questão de gosto» (Groys 2016).

A modernidade parece ter contudo preservado uma ligação fundamental entre arte e verdade, embora a custo da estrutura aporética que vimos refletir-se na problemática da (in)comunicabilidade da arte, quer na tematização estética (a da arte como experiência sensível) quer na sua tematização semiótica (a da arte como linguagem). Essa estrutura aporética é o que, ao

mesmo tempo, assegura a autonomia ou identidade da arte, o seu modo próprio de visar a verdade, distinguindo-a de outros empreendimentos. A crise de um aparecimento da verdade na arte poderá ser menos o de uma crise da arte, do que o de uma crise da “verdade” e das suas formas de irradiação. Num mundo desvendado pela tecnociência e indiferente a um fundamento onto-teológico, não há já uma imagem da natureza nem a aparição de um Deus a confiar à arte. A crise da própria fenomenologia da verdade é o acontecimento que deixou à vista as estruturas de mediação ou os aparelhos que organizam as condições de todo o aparecimento e que obrigam, por isso, a uma nova ontologia, que não é já a do ser, mas a dos dispositivos de mediação. Neste desnudamento dos aparelhos, também a estrutura de mediação da arte surgirá agora na sua nudez própria.

A meados do século XX, numa das mais influentes visões da filosofia da arte, a de Martin Heidegger, a problemática da relação entre arte e verdade (re)encontra um outro contorno, porventura o seu contorno originário, o da arte como *poetikai technai*. No célebre ensaio “A Pergunta pela Técnica” (1953), Heidegger relembra a afinidade originária entre poiesis e techné, para constatar a crise moderna da relação à verdade, decorrente do devir «dispositivo» (“*Ge-Stell*”) da técnica e do devir estético da arte: uma «situação crítica na qual, por força da técnica, não apreendemos ainda o ser essencial da técnica e, na qual, por força da estética, não preservamos já o ser essencial da arte» (Heidegger 1977, 34-35). A noção de “dispositivo”, que caracteriza o modo de ser da técnica moderna, e cujas variações acabaram por dominar a crítica cultural contemporânea, está, pois, para Heidegger, numa relação direta com a perda da ligação essencial entre arte e técnica. A posição de Heidegger destaca-se assim pela persistência da pergunta acerca da essência da técnica e da sua afinidade com a arte, apesar do seu estado de alienação moderno. Embora esta dificuldade não chegue a encontrar uma saída, a crítica que dirige, quer à noção de instrumento, quer à dualidade matéria/forma é fundamental para redefinir os termos do debate a respeito da arte e da técnica e legar aos contemporâneos uma questão inquietante: a crise da relação da arte com a verdade, a crise da aparente insignificância da arte, poderá ser a da perda da uma ligação essencial entre arte e técnica? O problema colocado por Heidegger e, sobretudo, a noção de dispositivo, obrigarão, contudo, a romper o quadro

ontológico em que se situava Heidegger, sem o que não é possível pensar o que ele próprio diagnosticou: uma idade da história do ser como técnica, e já não apenas como natureza ou sequer como representação².

Após várias décadas de pensamento sobre o(s) dispositivo(s), será pelo menos necessário considerar, como propôs Agamben, «uma partição massiva e geral dos seres em duas classes», proposta que foi irrompendo em várias abordagens, da filosofia, à antropologia e à teoria da cultura: a partição entre «seres vivo» e «objetos técnicos» (Simondon), entre «positividades» e «dispositivos» (Foucault) ou entre «seres vivos» e «aparelhos» que é, segundo Agamben, uma cesura entre «ser» e «acção»: uma cesura que «separa e ao mesmo tempo articula» a «natureza ou essência» por um lado, e a nossa «operação» sobre o mundo, por outro, obrigando-nos a descobrir que esta se encontra «desprovida de fundamento no ser» (Agamben 2009, 10). Este reconhecimento, que coloca o agir humano em crise de fundamento (e, por conseguinte, debaixo de uma responsabilidade máxima), não deixa de ser atrativo para um pensamento sobre a arte, na medida em que consigna também a sua liberdade.

A condição de liberdade da arte ganhou primeiro voz na modernidade sob a égide da estética, nomeadamente na Terceira Crítica de Kant, onde pode ler-se: «de direito, dever-se-ia chamar arte somente à produção mediante liberdade» (Kant, CFJ, §43). Tal não significa que a arte abandone uma busca da verdade. Mas essa busca é agora, prioritariamente, a busca acerca da verdade do que a arte é. Saindo do regime poético que a determinava através um conjunto de regras, i.e., de um conjunto de saberes propriamente artísticos, a arte busca agora a sua verdade através da experiência estética mediada pelas próprias obras. Esta circularidade, segundo a qual só a experiência da arte acede ao que a arte é, traduz-se, portanto, numa descoberta reflexiva da verdade e não numa doutrina que possa presidir à produção artística e assegurar à partida a sua irradiação na obra de arte. A arte procura assim recursivamente as condições do seu aparecimento, através das operações de mediação que as próprias obras articulam. Através destas operações, a arte participa ela mesma da organização histórica e cultural da experiência sensível que pode, em cada momento, conferir-lhe viabilidade, visibilidade e significação.

(Déotte 2007, 13). As obras de arte fazem parte dos aparelhos que “configuram a sensibilidade comum” (Déotte 2007, 12), que intervêm na “partilha do sensível” (Rancière 2000) e estabelecem os regimes de visibilidade, nomeadamente o da própria arte.

Numa entrevista realizada em 2007, Rancière esclarece algumas implicações do que chama «a revolução estética», destacando o facto de a «destinação social ou religiosa» das obras ser, neste regime estético, substituída pela mediação ou «enquadramento de um sensorium específico ou de uma esfera específica de experiência» (Rancière 2007, 102). O papel fulcral que o museu desempenha na modernidade deve entender-se como parte desta mediação das obras, como tem sido tantas vezes apontado. Em alguns casos extremos esta medição confunde-se com a própria produção das obras, mostrando claramente a sua centralidade enquanto dispositivo. Na realidade, o fenómeno artístico moderno e a emergência das obras de arte estão, a todos os níveis, (do acto criativo, às práticas curatoriais e críticas), enquadrados por um dispositivo estético. Na medida em que o regime estético da arte a liberta de determinação *a priori*, de definição e regras de produção, é a sua mediação que reúne artista e recetores em torno do aparecimento da obra. Esta transformação da modernidade estética da arte, por oposição ao regime clássico da mimesis, trouxe a mediação para o centro da compreensão da arte, de modo a restabelecer esta conexão entre produção e receção (Rancière 2007, 104-105).

Trata-se, portanto, de saber em que medida o regime estético da arte exige especialmente um centramento nas operações de mediação e nas suas técnicas, tornando-se praticamente necessária essa colocação em dispositivo do estético. A produção da experiência estética será neste caso a função específica do médium, que liga a prática artística à receção que a confirmará como arte. Toda a obra de arte esteticamente experienciada terá, pois, uma dimensão aparelhada, um meio através do qual a sua verdade se torna comunicável ou transmissível. Nessa medida, é possível que «algo como um médium se possa tornar no princípio do juízo estético» (Rancière 2007, 104-105). A necessidade de um dispositivo de mediação estético é, porém, uma necessidade geral, não ditando obrigatoriamente a especificidade de um médium. Nesta medida, a lei do médium não se

2. Veja-se as partições do ensaio de Kittler, 2011, 10-19.

confunde com um mero pensamento técnico, sendo antes a instância que vem compensar a sua ausência, isto é, a impossibilidade de garantir, pelo simples ato da produção, uma objetivação da obra.

A produção de uma dada experiência estética não é, pois, um ato subjetivo da responsabilidade pessoal do artista, a pura transferência do “seu olhar” para a obra, nem uma mera submissão aos dispositivos de uma dada época. Ao longo da história, a arte e os artistas participaram de modo fundamental na produção de regimes estéticos e nas operações dos seus aparelhos: na transformação da percepção, na produção e introdução de novos media e na desconstrução, declinação e transformação de outros. Artes e técnicas da mediação não estão unidas numa estória única de “progresso” nem obrigatoriamente divididas por uma narrativa de oposição que faz de uma um mero operar técnico, e da outra a afirmação de uma «desoperatividade» ou «descrição» (Agamben 2007). Na realidade, apesar de haver um conjunto de técnicas de mediação que podem pré-existir à produção artística, só a arte pode definir os seus media, transformando com isso as próprias possibilidades do médium, como bem mostra Cavell (2005). É nessa medida, como diz ainda Cavell, que “devemos manter aberta a investigação sobre a relação entre obra e médium, (...) a revelação ou o reconhecimento de um no outro” (Cavell 2005, 65).

Enquanto busca da verdade, que tem por base a própria liberdade, a arte moderna está, pois, destinada a produzir o seu próprio aparelho, ou seja, as condições do seu aparecimento e receção, e é nessa medida que a sua investigação se cruzará especialmente com as técnicas de mediação, tais como as da comunicação, sejam elas as de uma mediação simbólica, como as da linguagem, ou aquelas que se enxertam diretamente na experiência sensível, promovendo novas formas de relação com os fluxos sensíveis e novas formas da sua articulação no tempo e nos espaço.

No início do século XX, Paul Valéry designava por “conquista da ubiquidade” (Valéry 1928), esta expansão e controlo da experiência conferida pelas técnicas de mediação do sensível. Como exemplo, ainda rodeado de espanto, fala-nos por exemplo, da proeza da recriação de uma sinfonia, audível em qualquer momento ou lugar, graças à mediação do som gravado. Como mostra a vasta arqueologia dos média modernos, nomeadamente em autores como Benjamin, McLuhan ou Kittler os média técnicos modernos transformaram de facto, e de modo fundamental, a experiência cultural, ao possibilitar o registo e reprodução dos fluxos sensíveis através de aparelhos como o fonógrafo, o gramofone, a fotografia e o cinema, complementados ainda pelo advento de outros média, tais como a radio e a televisão, que asseguram a “distribuição ao domicílio” (Valéry 1928) dessas sensualidades.



Fig. 01 - Recetor de televisão baseado em scan mecânico, 1920-30

A perda decisiva do quase “monopólio da linguagem” como mediação dominante da experiência cultural terá contribuído para a plena consciencialização do papel das mediações na constituição da experiência, desde logo na organização do sensível e na produção e transmissão de sentido. Consciência, em todo o caso, latente, desde que a nossa cultura se propôs captar e transmitir o canto dos poetas através de um alfabeto fonético, consciência que certamente aprofunda quando transpõe relações matemáticas para a arte de produzir imagens ou para a fixação de intervalos musicais, quando investiga leis semiológicas e transforma a linguagem da pintura, quando faz uso da acústica para anotar vibrações ou frequências na criação musical, ou quando implica o funcionamento fisiológico da visão na produção do dispositivo cinemático e numa das artes maiores do século XX.

A partilha de conhecimento entre a arte, a ciência e a técnica, presente ao longo de toda a cultura ocidental, assim como a formalização, mecanização e industrialização de algumas artes, não deve, pois, espantar-nos. Na verdade, o maior ou menor recurso a meios técnicos, e a maior ou menor sofisticação desses meios, não divide de modo essencial a história da arte, nem distingue o valor dos seus protagonistas. A modernidade artística conhece, ao longo do século XX, vários programas de investigação em torno da pintura e da escultura, assim como o *readymade*,

a colagem, a instalação, a performance, etc... mas também a fotografia, o cinema e as artes digitais, sem que isso nos autorize a dividi-la entre uma arte por ou contra os dispositivos, prosaica ou sublime, ideológica ou crítica, progressiva ou pós-histórica, autêntica ou inautêntica. Em todos os casos, a mediação artística coloca-se a si mesma o desafio de “pertencer a um sensorium específico que se distingue como uma exceção dos regimes normais do sensível” (Rancière 2002, 135), e de se distinguir também, por conseguinte, do «glamour produzido pelos média» do entretenimento e das suas sensualidades (Kittler 1999, 1-2). Mas, ao mesmo tempo, esta especificidade da arte é posta em causa pelo facto de o próprio regime estético questionar e transformar a distinção entre arte e não arte, sendo motivado, ainda nos termos de Rancière, pelo duplo impulso em direção à «autonomia» à «heteronímia» (Rancière 2002). A consciência da partilha do território do sensível com a indústria cultural, pode levar a privilegiar mediações simbólicas como a da linguagem, por vezes identificadas com um devir conceptual da arte, ou estratégias ambivalentes de dissolução e controlo da experiência estética, nomeadamente através do espaço e tempo da obra, tal como acontece com o minimalismo, o objeto específico, a performance e a instalação. Nestes casos, a necessidade da obra inventar o seu próprio dispositivo estético será contudo mais evidente ainda.



Fig. 02. Marcel Duchamp, *À regarder d'un oeil, de près, pendant presque une heure*, 1918

As técnicas de mediação, próprias do regime estético da arte, não deixam de pertencer à longa estória das técnicas culturais em que se inseriram também as «técnicas artísticas, (...) parâmetros como a perspectiva linear ou a temperatura uniforme de vibração, cujos algoritmos foram mais ou menos inconscientemente seguidos por gerações de artistas» (Kittler 2011, 15). Por volta de 1800, acrescenta ainda Kittler, «estabelece-se um forte contraste entre as artes e as *arts industriels*, (...) – contraste subjacente à distinção teórica entre dois sistemas da sociedade, a economia e a arte absoluta, e que fica inquestionado» (Kittler 2011, 16). Na verdade, não repetiremos hoje, com a mesma certeza de Adorno a crítica aos média que “pretendem ser arte” e que, por sua vez, “se designam a si mesmos de indústrias” para fingir ainda uma qualquer utilidade social: “Os filmes e a radio não precisam mais fingir ser arte. A verdade de que são só negócio foi transformada numa ideologia de modo a justificar o lixo que deliberadamente produzem” (Adorno e Horkheimer 1994, 167). A hesitação prende-se menos com a discussão, entre os meios artísticos, acerca do processo continuado de industrialização das técnicas culturais, que prossegue o seu caminho, mas que a poucos parece importar. O mais interessante, relativamente à crítica severa de Adorno, é a distinção clara que entretanto se produziu entre o dispositivo da rádio e o do cinema. O primeiro, apesar do entusiasmo que nisso depositava Brecht (Brecht 1932), não se terá tornado nesse meio bidirecional da comunicação, possibilidade que parece continuar a entusiasmar a arte. Quanto, ao segundo, a arte industrial por excelência do século XX, foi-se inventando como médium artístico, ao mesmo tempo que, as artes não industriais inventavam por sua vez o seu dispositivo estético, num século de toda a maneira dominado pelas técnicas da mediação.

O significado destes empreendimentos poderia ter-se tornado claro para a filosofia europeia, pelo menos desde a invenção do alfabeto. Mas, «bem ao contrário de iluministas, pintores, cientistas, historiadores e poetas, os pensadores tendem a esquecer o seu próprio médium. Esta ausência de uma ontologia dos média pode bem ter sido a sua mais profunda (e isto significa, infundada) *raison d'être*», diz Kittler, como provocação à história da filosofia (Kittler 2009, 26). É movido por esta convicção que Friedrich Kittler se propôs, nos últimos anos do seu percurso como filósofo e historiador da cultura, encetar um projeto para «repensar a história dos média da Europa,

enquanto tal», devendo este projeto «começar com os primeiros poetas-pensadores gregos, passar pela distinção fatal de Aristóteles entre física e lógica, e conduzir à nossa mais recente maquinaria lógica e aritmética» (Kittler 2009, 29), isto é, ao computador.

Não se trata, pois, de uma história da “razão”, das “ideias” ou das “formas”, mas de uma história das mediações, sem as quais o significado cultural do pensamento, da técnica e da arte ocidentais, dificilmente emergirá. E não se trata também da habitual arqueologia dos média modernos, em busca das meras «materialidades da comunicação» (Gumbrecht e Pfeiffer 1994). A ideia de que os média e as técnicas de mediação possam ser tomados como um acontecimento específico da cultura tecnológica moderna é na verdade um dos aspetos que se trata de rever nesta arqueologia mais longa dos média, e nesta sua compreensão filosófica mais geral. No essencial, trata-se de lançar as bases de uma revisão da ontologia, que deverá integrar o significado da mediação e das técnicas culturais.

O projeto de uma filosofia dos média é como diz Kittler, necessariamente recursivo, pois esta recursividade deve corrigir, desde logo, o facto de a «filosofia (...) ter sido incapaz de conceber os média enquanto média» (Kittler 2009, 23): nomeadamente, o alfabeto, a escrita e o livro, meios dos seus próprios ensinamentos e descrições sobre o que é. Este projeto corrige também o facto de a filosofia da presença ter negligenciado a principal distinção do nosso estar no mundo, enquanto seres humanos: o facto de sermos seres que “transpõem distâncias”, seres “com passado e futuro”, que acedem a modos de presença possibilitados por técnicas de retenção e transmissão da experiência, que estão na própria base da cultura. A nossa «autenticidade existencial», diz Kittler, aludindo ao célebre livro sobre *O Ser e o Tempo* (de Heidegger), não pode ser pensada sem uma «ontologia de distâncias, transmissões e média». Esta problemática constitui também o cerne da investigação de Bernard Stiegler em *A Técnica e o Tempo* (1994) onde considera, também ele, a relação entre cultura e técnica, debaixo do conceito central de «mnemotécnica».

Recuperando o sentido primeiro da medialidade, como “transmissão” e “mensageiro”, Sybille Krämer sublinha que todo o médium denuncia justamente a separação, a distância e a assimetria, como condição chave da mediação. «O âmbito original da efetividade medial»

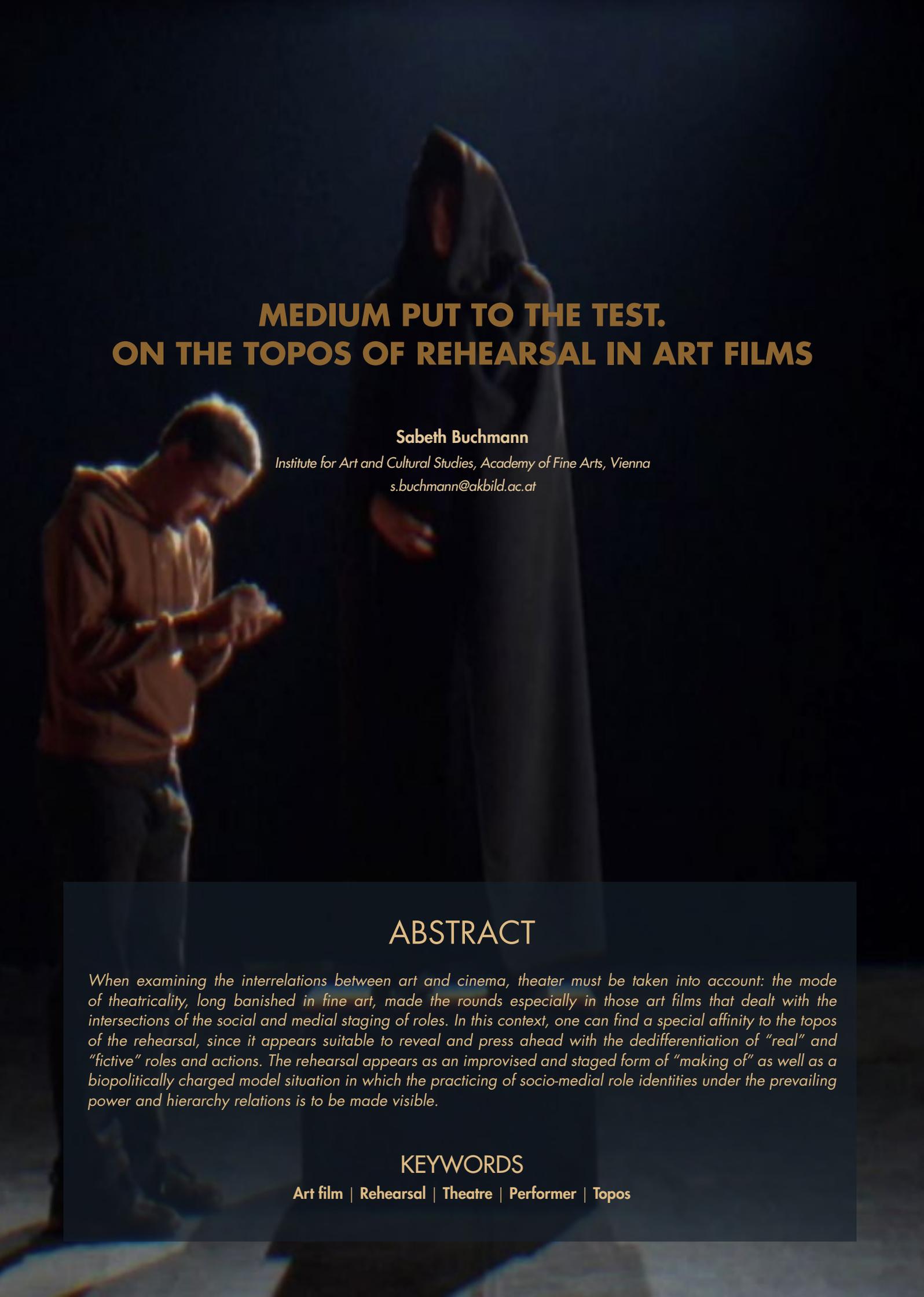
pode ser por isso entendido como «uma relação perceptiva e um deixar-aparecer no qual as funções comunicativas do médium estão enraizadas e das quais em última análise dependem». Nesta medida, «o que os média permitem que apareça pode ser retraçado até algo escondido atrás deles e por isso invisível» (Krämer 2015, 40). O médium e a teoria do médium inscrevem-se pois, em última análise, numa tradição metafísica, que consigna a distinção entre um plano sensível e acessível da experiência e um plano distante, porventura inacessível da verdade. É por isso, como sublinhou Groys, que os média estão por inerência «sob suspeita» (Groys 2012). Não sendo em si mesmos aquilo que mostram, os média revelam tanto como escondem, detendo em última análise o poder e a responsabilidade pelo que aparece. Funda-se assim um capítulo mais na ontologia, o de uma ontologia da mediação, abrindo caminho a um «poder quase demiúrgico» dos média, ou um «generativismo pelos média, votados à análise «do que os média permitem que apareça» (Krämer 2015,

40). A dimensão construcionista do pensamento dos média não é pois, obrigatoriamente, a de um mero determinismo tecnológico, tratando-se sempre, em todo o caso, de operacionalizar uma técnica do aparecer. Quanto de técnico há na técnica é, porventura, o que ainda está por esclarecer (Heidegger 1977).

Falar de uma arte da medialidade, centrada nas operações de mediação, e dos artistas como especialistas dos média é sublinhar, antes de mais, que a arte permanece na busca de algo que se encontra inacessível pois, também os artistas, ou sobretudo eles, compreendem bem que, «no meio da ausência e da presença, da distância e da proximidade, da matéria e do espírito, não há o nada, mas antes uma relação medial. Há média» (Kittler 2009, 26). É para esta operação de mediação, que convergem as várias dimensões, estética, semiológica e técnica da obra de arte moderna, dada a falha ontológica em que opera a sua fenomenologia, a sua significação e a sua poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max – «The Culture Industry: Enlightenment As Mass Deception». *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum, 1993 [1944]
- ADORNO, Theodor – *Théorie esthétique*. (Trad. Marc Jimenez). Paris: Klincksieck, 2011
- AGAMBEN, Giorgio – *What Is An Apparatus? and Other Essays*. Standord: Stanford University Press, 2009 [2006]
- ____ – «Bartleby ou da Contingência». *Bartleby, Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 [1993], pp. 7-49
- BENJAMIN, Walter – *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*, Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press, 2004
- BRECHT, Bertold – «The Radio as an Apparatus of Communication». John Willet (ed.), *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1964 [1932], 51-53 ("Der Rundfunk als Kommunikationsapparat." In: *Blätter des Hessischen Landestheaters* 16, July 1932)
- CAVELL, Stanley – *Cavell On Film*. Edited by William Rothman. Albany: State University of New York Press, 2005
- DÉOTTE, Jean-Louis – *Qu'est-Ce Qu'un Appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Paris: L'Harmattan, 2007
- GROYS, Boris – «The Truth of Art», *E-Flux, Journal #71*, 2016
- ____ – *Under Suspicion. A Phenomenology of Media* (Translated by Carsten Strathausen). Columbia University Press, 2012 [2000]
- GUMBRECHT, Ulrich and PFEIFFER, K. Ludwig – *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994 [1988]
- HEIDEGGER, Martin – *The Question Concerning Technology and Other Essays*. (Translated by William Lowitt). NY, London: Garland Publishing., 1977 [1953]
- ____ – «The Origin of the Work of Art». *The Basic Writings*. New York: HarperCollins, 2008 [1960], pp. 139-212
- KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa, INCM, 1992 [1790]
- KITTLER, Friedrich – *Gramophone, Film, Typewriter* (Translation by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz). Stanford: Stanford University Press, 1999 [1986]
- ____ – «Towards an Ontology of Media», *Theory, Culture and Society*. Los Angeles, London: Sage Publications, 26 (2-3), (2009), 23-31
- ____ – «Técnicas Artísticas» in Cruz, Maria Teresa, *Novos Media. Novas Práticas*. Lisboa: Vega, 2011, 10-19
- KRÄMER, Sybille – *Medium, Messenger, Transmission. An Approach To Media Philosophy*. Amsterdam University Press, 2015
- LYOTARDI, Jean-François – *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Klincksieck, 1988
- LUHMANN, Niklas – *Art as a Social System* (Translated by Eva M. Knodt). Stanford: Stanford University Press, 2000 [1997]
- MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge. MA.: MIT Press, 1994 [1964]
- ORTEGA Y GASSET, José – *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 1927 [1997]
- RANCIÈRE, Jacques (2002). «The Aesthetic Revolution And Its Outcomes: Emplotments Of Autonomy And Heteronomy». *New Left Review*, 14, March – April, 133-151
- ____ – «On Medium Specificity And Discipline Crossovers In Modern Art». Jacques Rancière interviewed by Andrew McNamara and Toni Ross» in *Australian and New Zealand Journal of Art*, 8 (2007), 1: Post-Medium, 101-109
- STIEGLER, Bernard – *La Technique et le Temps*. Tome I – *La Faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée, 1994
- VALÉRY, Paul – «La conquête de l'ubiquité». *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1960, pp. 1283-1287



MEDIUM PUT TO THE TEST. ON THE TOPOS OF REHEARSAL IN ART FILMS

Sabeth Buchmann

Institute for Art and Cultural Studies, Academy of Fine Arts, Vienna
s.buchmann@akbild.ac.at

ABSTRACT

When examining the interrelations between art and cinema, theater must be taken into account: the mode of theatricality, long banished in fine art, made the rounds especially in those art films that dealt with the intersections of the social and medial staging of roles. In this context, one can find a special affinity to the topos of the rehearsal, since it appears suitable to reveal and press ahead with the dedifferentiation of "real" and "fictive" roles and actions. The rehearsal appears as an improvised and staged form of "making of" as well as a biopolitically charged model situation in which the practicing of socio-medial role identities under the prevailing power and hierarchy relations is to be made visible.

KEYWORDS

Art film | Rehearsal | Theatre | Performer | Topos

THE (SELF-)ACTIVATION OF MEDIA

When examining the interrelations between art and cinema, theater must be taken into account: The mode of theatricality, long banished in fine art, made the rounds especially in those art films that dealt with the intersections of the social and medial staging of roles. In this context, one can find a special affinity to the topos of the rehearsal, since it appears suitable to reveal and press ahead with the dedifferentiation of “real” and “fictive” roles and actions. The rehearsal appears as an improvised and staged form of “making of” as well as a biopolitically charged model situation in which the practicing of socio-medial role identities under the prevailing power and hierarchy relations is to be made visible. Moreover, the rehearsal offers an ideal “presentation medium for artistic work” (Matzke 2012, 78) and thus a field for defining work and authorship, particularly in regard to the tension between individual and collaborative forms of production. In this context, it is above all the filmed rehearsal that appears to offer a media-reflective perspective on the interrelations between the changing forms of organizing and presenting artistic work and institutional representation: Conceived as a “critique of the work,” the presented rehearsal is appropriate for reflecting upon and reworking questionable norms and conventions, especially in view of socially and aesthetically coded mechanisms of inclusion and exclusion, in that it addresses production and reception conditions that usually remain invisible. Insofar as the rehearsal appears as a translation process from one genre, in this case theater, into another genre, in this case the art film, it is its status as a trans-medial, equally aesthetic, discursive, and social form of production that makes it an overarching topos within a media society undergoing transformation¹.

The reason for dealing with the interrelationship between art and cinema in regard to the topos of rehearsal in the following lies in the fact that both sides traditionally use it as a medium of self-reflection and transferal. This has to do with, among other things, early cinema having been partially developed from

theater and especially the drama traditionally serving as a resource for representational codes of fine art. It is therefore all the more surprising that the modern art discourse is characterized by a profound rejection of theatricality, which counted and still counts as illusionism and thus as that which adulterates fine art’s very own medium. At the same time, one could presume that this also manifests classical modernism’s defensive stance against genre (the melodramatic, comedian, burlesque etc.) and against the dominance of corporeality, the feminine, the other, and so forth. In this sense, theatricality is there to satisfy the viewers’ need for the spectacle, that is, to divert their attention away from the material and visual quality of aesthetic (picture) objects. These attributions may come as a surprise in view of the waves of performance art recurring on a regular basis since the early 1970s and even more so in recent years, but they also confirm precisely that for which the theater, film and video practices associated with it stand: for an image- and media-critical de- and reconstruction of dominating body and gender representations. But even in the late 1960s, at a time when the hitherto leading mediums of painting and sculpture were temporarily sidelined by space- and time-related presentation forms such as Minimal Art, renowned critics regarded the latter as unartistic because they were theatrical. Particularly the art historian Michael Fried, who was associated with “formal criticism,” attacked Minimal Art in his essay *Art and Objecthood* from 1967 for the reason that it neglected formal-aesthetic material and media reflectivity in favor of directly addressing the beholder. The way he saw it, minimalist objects behaved like actors eager to please the audience (Fried 1967, 12-23)². On the other hand, artists of Minimal Art, including the choreographer, dancer, and cofounder of the New York Judson Church Dance Theater, Yvonne Rainer, were of the opinion that there is no independence of the (picture) object from the viewpoint of the beholder: she maintained that each work implicitly and/or explicitly conceives a bodily vis-à-vis. As Carrie Lambert-Beatty’s study from 2008, *Being Watched*.

1. Ibid.; the relationship between rehearsal and work is dealt with in detail in Matzke’s study.

2. For a critical reception see Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Yvonne Rainer and the 1960's, demonstrates, precisely this poses a special challenge to choreography. The art historian cites Rainer's curt assertion: "Dance is hard to see" (Lambert-Beatty 2008, 3). In other words, Rainer's turning from dance to film was connected with the claim to focus on the problem of spectatorship in her work. As I would like to show in the following reading of film sequences, the rehearsal plays a crucial role regarding the question of the interrelationship between perception and being perceived. But this does not mean that the

artists of Minimal Art, or even Rainer, maintained an emphatic relationship to the theater, quite to the contrary: Rainer's choreographies from the 1960s stand for a decidedly anti-theatrical rhetoric with their affinity for chance, the ephemeral, and improvisation. The common understanding of theater to which Fried also critically refers thus appears as the negative foil for those "post-dramatic"³ staging and presentation formats that could be called second-order theatricality and that overlapped with the concurrently emerging performance practice.

LIFE IN FRONT OF AND BEHIND THE CAMERA

In accordance with the minimalist questioning of the artwork as an isolated, hermetic entity, Minimal Art favored an at once visually and bodily organized relationship between work and viewer. The construction of multi-perspectival object-body relations meant to convey to the beholder both a real perception of spatial perspective and a situational standpoint may explain the special closeness of new dance at the time to Minimal Art. The example of *Lives of Performers* (1972), Rainer's debut film with which she advanced to a filmmaker⁴, makes it clear that the rehearsal apparently was and still is appropriate to merge choreographic methods with procedures of fine art in the medium of film. Comparable to the correspondences between the minimalist methods of fragmentation, accumulation, permutation, serialization, etc. and the choreographies consisting of mundane, found, improvised, and constructed movements, the rehearsal is also an open, repetitive, and at the same time determined exercise of movement and action units. The methods of chance and repetition worked out and/or performed in the rehearsal address and undermine the discriminability of production process and completed work. Starting with the (alleged) documentation of a dance rehearsal, the spectators become aware of the function of the rehearsal as a narration-generating matrix during the course of the film, which consists of four scenes.

Filmed by Babette Mangolte, *Lives of Performers* is the continuation of a collaboration between the choreographer/filmmaker and a photographer and camerawoman who later became a filmmaker and had previously recorded a number of Rainer's dance performances. The first scene showing the ensemble during a dance rehearsal in a gym is thus in line with Mangolte's earlier documentary film practice. If the dancers and the space didn't appear fragmented and assembled by the repetitive long shots and permanent camera movements, one could believe that this was the edit of an authentic rehearsal. The apparently also content-related cooperation between choreographer and camerawoman becomes a theme in *Lives of Performers* on the formal level, on which Mangolte intensifies the code of the documentary in such a way that the descriptively held scene latently transitions into the narrative: as if the camera were also subject to the experiment of the rehearsal, it successively scans the bodies, movements, and the space. Uniform-rhythmic pans evoke the character of a fragmentary, serial montage. The individual actors enter the frame only partially and briefly, before falling out of it again the next moment. Therefore, the camera seems to be guided by the situational events. This means that its style is more seeking than fixed, intent on capturing the improvisational character of

3. See, for example, Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

4. The work on Rainer's film was accompanied by a deep personal and professional crisis that had to do with, among other things, her dissatisfaction with the restrictive means of expression of the New York avant-garde at the time, from which she subsequently distanced herself.

the scene like a documentary. At the same time, a camera guidance of this sort confirms Lambert-Beatty's argument that Rainer's choreographic interest lied less in the body of the performer than in the gaze and the eye of the spectator (Lambert-Beatty 2008, 4). This transformation was evidently inspired by the intention of countering traditional strategies of involving the view that referred to Aristotle and Brecht with concepts of the gaze seeking to include the viewer in the performative events neither through seduction nor through enlightenment. With Rainer, this moment is pointedly emphasized by the interplay of professional performers and lay actors, since her focus is on the transitions between dance or performance conventions and daily and found movements. The camera thus becomes thematic as a tool participating in the "making

of" the film, setting the rehearsal in relation to the mechanical logic of technological reproducibility. The mediality visualized in this manner is logically attributed a constitutive character in regard to the body becoming performative. The self-activation of the camera technique linked to the mode of rehearsal can be compared with Godard's films in that the camera in this case also develops a structural narration of close-ups, revolving tracking shots, and long takes that is seemingly independent of the story. The events are therefore not mimetically "realized," but produced *as* and *in* the medium. Rainer's attempt to objectivize the medium as an expression of both affective moments and rhythmically structured movements emphasizes the making of a film (in the sense of a medium) instead of the making of a movie (in the sense of a genre).

LIVING FOR THE CAMERA

We will again encounter the performative (self-)activation of the medium in the topos of the rehearsal in contemporary art films as the question regarding the altered aesthetic and political significance of the now longstanding relationship between art and film within medially differentiated, or even post-cinematographic-performative exhibition activities. What began with *Lives of Performers* as a putting to the test of the interweaving of real, fictional, and media spaces, roles, and performance conventions, today no longer appears as *sine qua non*, but as a normative performance demand made on artistic productions between theater and cinema. They are not rarely at the service of the performative practicing of those flexible and self-reflective multi-identities that artists and media consumers share

— a moment that becomes a (meta) subject matter in the 2006 film *Rien du Tout* produced by Clemens von Wedemeyer in cooperation with Maya Schweizer. It is a 35mm film and video transferred to HD format — like most exhibition films — which was conceived as a spatial installation. Corresponding with the two media formats, two diverging topographies of the rehearsal are juxtaposed: theater stage and parking lot. As the media and theater scholar Stefanie Diekmann convincingly showed in her book *Backstage. Konstellationen von Theater und Kino*, the ensuing reversal of the gaze between stage and off-stage is constitutive of both the avant-garde "concepts meant to reorganize the theater space" and popular theater and movie fictions (Diekmann 2013, 19).

PERFORMERS OF LIVES

So the backstage situation has shifted farther outdoors compared with *Lives of Performers* – where it was still a gym. As with Rainer, the performers correlate with the transformation of role hierarchies here, as well: while the scene is initially dominated by a tyrannical director orchestrating an increasingly stalling rehearsal of a play about the suburbs of medieval Paris, the extras waiting off-screen successively come to the fore: they are pupils of a school located in one of the suburbs today regarded as a social problem area. Their dialogues giving the impression of a “bad,” because all too intentional improvisation are based on conversations that Wedemeyer and Schweizer had held with them during casting⁵. Comparable with the methods of Keren Cytter and Omer Fast, the filmic narration turns out to be a montage of script and minutes programmatically blurring the “demarcation line” between real and medial places. Corresponding with this on the formal-aesthetic level is the juxtaposition of 35mm film and video: while the theater rehearsal is shot with the gesture of sequence shots, the outdoor scenes filmed with video keep to the gesture of TV documentaries. In stylistic terms, they are therefore reminiscent of the images of rioting youths in the Parisian suburbs spread in the media just a few months before the filming of *Rien du Tout*: coming mostly from a so-called migrant background, their revolts were a response to racist exclusion and discrimination in the form of massive police violence particularly against young, male migrants. But the dialogues based on interviews are less an attempt at authenticating the performed roles than at ironizing the role images of the youths constructed by the media and politics. They talk about all kinds of things, from jobs at McDonald’s to their dreams of the future.

The nexus of mimetic and reflective registers of representation therefore raises the question of whether *Rien du Tout* addresses the social as media fiction and the social of media fiction. In this regard, the topos of the rehearsal also appears relevant in that it is not the format of re-enactment so highly popular in the 2000s. In other words, it is not a subsequent “remake” of a historical occurrence, but a mixture of artistic research and collaborative production

performed “in actu.”

Hence, the rehearsal appears as a *modus operandi* in two respects: as a real, i.e., production-technical, and as a fictive, i.e., staged “in the making” of performance strategies that document themselves, so to speak, in the act of performance. The nexus of technology/method and subject/content becoming topical in the process is essentially based on a collaborative interaction between direction, performers, and production team: a condition in the face of which the theater director of *Rien du Tout* evidently fails and that is met – this is the message of the film – only by the (action-determining) act of the extras collectively appropriating the “script.” But the de- and reterritorializing search movement of the video camera does not mark a seamless and smooth transgression of the symbolic to the real, it is instead an inverse process: when the director enters the parking lot at the end, she becomes a supporting actress of the performance of the extras held in the style of a medieval spectacle that thus makes the theater rehearsal “history.” This inversion also takes place in the theater-historical references: for example, the figure of the tyrannical director and the male assistant hassled by her makes recourse to the piece *Catastrophe* by Samuel Beckett from 1982, but with reversed “classical” gender relations. Beckett’s expressly dystopic view of the possibility of social progress resonates in *Rien du Tout* in that the existing hierarchies are not broken apart simply by replacing the structurally male by female power positions; the plot implies that only by testing collaborative participation do structural changes become a realistic option. The motif of rewriting existing “scripts” characteristic of the rehearsal thus proves its significance on the aesthetic as well as on the social and media-related levels: which role images and performance registers are obsolete and exhausted, which ones must be revised or newly invented?

The dichotomous topography of the film is also reflected in media-specific regard. While the world of theater is represented by the 35mm film and is therefore associated with conventional cinema in material-aesthetic and technical terms as well, the video technology documents the world “out there,” the impersonal street, here in the

5. This and other information on the production of *Rien du Tout* is based on conversations with the two artists.



Fig. 01 · Clemens Von Wedemeye and Maya Schweizer, *Rien du Tout*, Château-Rouge Production, 2006

form of a parking lot that is obviously to be understood as an allegory. The documentary comes into play only in moments when extras recruited from a Parisian school in the style of a casting show and selected on the theater stage are filmed while waiting for the rehearsal. Such scenes apparently serve to show the youths alternating between one role and another in order to bring the latent differences between the seemingly unobserved and the deliberately performed gestures, gazes, and actions into play. The nested sequences of waiting, casting, and rehearsing are suited to generate a permanent state of deferral. The differences between social and fictive, real and symbolic roles thus turn

into a performative dialectics of de- and restaging, control and loss of control, plan and contingency. This applies to both the dialogues among the youths and the formation of groups. Therefore, the process of rehearsal staged in the mode of the documentary reflects the production process during the alleged run-up to filming. It reflects the conversations held with the youths during the "real" casting that are now practiced, as it seems, in the form of a cold run in front of the camera, like with Yvonne Rainer. The documentation of this process thus mediatizes the "reality" that the lay actors contribute to the film script and that in this manner becomes a changeable "narrative."

CONCLUSION

Following Annemarie Matzke's study *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, one could say that "not the systematic rehearsal work is narrated, but the crisis as that which eludes the order" (Matzke 2012, 24). The interface of theater and film therefore appears as a medial site in which the prevailing order flounders; the half-staged, half-improvised rehearsal in the parking lot represents precisely that which is excluded by the perfection demanded by the theater director: making performance conventions permeable for social interaction, something which Yvonne Rainer, more than thirty years earlier, sought to achieve through a meta-medial connection between rehearsal space and stage space: the motif of the reversal of the gaze thus given suggests precisely what the juxtaposition of parking lot and theater stage evokes: a de-hierarchized mediatization of institutional and social space – a moment that makes it difficult for the viewers to distinguish between seemingly documentary improvisation and seemingly staged rehearsals. One occasionally gains the impression that the role of the youths consists in (re)staging the act of self-performance demanded from them in the deliberately amateurishly played gesture of the rehearsal. Waiting to be given roles, they become lay actors of a mediatized life that apparently can no longer be represented by theater: "Lives of Performers" has turned into "Performers of Lives."

In this sense, one could apply what Ruby Rich wrote about Yvonne Rainer's filmic concept in a modified form to Wedemeyer's *Rien du tout*, as well: "If the performer could not be separated from the performance, nor the performance (with its "ordinary" movement) from daily life, the how to sort the [performer from the performance]? Thus rehearsal time was now screen time [...] The unity of the film derives from its constant themes of artifice and deception, as manifested in [theater] or film, [...] art or life" (Rich 1989, 4).

The omnipresence of performance has made not only theater and film, but also art and life, more similar to each other. The fact that the social appears as an effect of a medial de-differentiation does not make it authentic. Thanks to the reversal of the dominating gaze order, it is located at the transitions between filmic illusionary and institutional real space, which are also reflected in the double plot line of the presented events.

Nevertheless, the topological vectors of *Lives of Performers* and *Rien du Tout* run in opposite directions: for while Rainer sought the path from the space of the minimalist dance stage to the cinema screen, in the case of film installations such as *Rien du Tout* the path leads back to the usually minimalistically designed world of the exhibition space. In so-called "post-cinematic"⁶ film,

6. See Sabeth Buchmann/ Helmut Draxler/ Stephan Geene (eds.), *Film Avantgarde Biopolitik*, Vienna: Akademie der Bildenden Künste, 2009; here especially: Thomas Elsässer, ">Konstruktive Instabilität< oder: Das Leben der Dinge als Nachleben des Kinos?," p. 87-119 and Stephan Geene, "1967, Zeit und x-beliebige Filme," pp. 236-263.

its temporally coded screening overlaps with the spatially coded exhibition. The illusionism-critical transformation of objects to actors inherent in the (theatrical) *dispositif* of minimalism and the attendant integration of the viewer in the spatial and/or medial events, now turns against its own core: for it is the so-called “real space” of the viewer that becomes the object of a decidedly illusionistic *mise en abyme*. The work on media role stereotypes addressed in the “real” rehearsal thus reaches toward the spectator whose productive collaboration in the accelerated transition of the exhibition space to an interactive “event space” is attributed increasing symbolic value: for the balance between the “visual” and “performing arts” inherent in the tradition of Minimal Art appears to be shifted in favor of the latter, thus feeding the discourse on media specificity back to the techniques of medial (self-)activation.

In this sense, both *Lives of Performers* and *Rien du Tout* engage in their own specific ways with the ambivalences of an artist’s life, of which the modern media society makes an example. For the lives of performers seem to be suitable in a privileged way for being repeatedly tested and evaluated according to the criteria of virtuoso media competence: a moment demanding the permanent willingness to learn, implying the will to shape one’s own body and work performance in a more convincing and effective way. In this respect, it is a mixture of conventional competition and neoliberal-style “work on the self” that plays a role in the multilayered role conflicts based on social asymmetry, which Yvonne Rainer and Clemens von Wedemeyer address. They use the format of the rehearsal to analyze precisely this condition and to connect the work on the intersections between aesthetic and social media with the question of whether it possesses the potential (which must be called political) of emancipatory (self-)transformation.

BIBLIOGRAPHIC NOTES

Several points of the elaboration on Yvonne Rainer refer to my contributions to the topos of the rehearsal, for example, *Rehearsing in/with Media: Some Remarks on the Relationship between Dance, Film, and Painting*, in: Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burcharth (eds.), *Painting beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Berlin: Sternberg Press, 2016, pp. 145-170; *Probe aufs Exempel. Über den Topos der künstlerischen Probe im künstlerischen Film*, in: Stefanie Diekmann (ed.), *Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2014, pp. 114-133; “Im Diesseits des Blicks hinter die Kulissen,” in: *Orte unter Einfluss/Affected Places*, exh. cat., Hamburger Kunsthalle, Leipzig: Spector Books, 2016, pp. 173-177; 178-182.

BUCHMANN, Sabeth, DRAXLER, Helmut, GEENE, Stephan (eds.) – *Film Avantgarde Biopolitik*. Vienna: Akademie der Bildenden Künste, 2009.

DIEKMANN, Stefanie – *Backstage. Konstellationen von Theater und Kino*. Berlin: Kulturverlag Kamos, 2013.

FRIED, Michael – «Art and Objecthood». *Artforum* 10 (Summer 1967).

LAMBERT-BEATTY, Carrie – *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

MATZKE, Annemarie – *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript, 2012.

REBENTISCH, Juliane – *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003

RICH, Ruby – «Yvonne Rainer: An Introduction». *The Films of Yvonne Rainer*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

THE POST-INTERNET CONDITION

Ana Teixeira Pinto

Institut für Philosophie und Kunstwissenschaft (IPK), Leuphana Universität Lüneburg

Anselm Franke

Haus der Kulturen der Welt, Berlin – Artistic director



 Berlin Biennale
for Contemporary Art

*Why should
fascists have
all the fun?.*

4.6—18.9.2016

The Present in Drag | 9th Berlin Biennale for Contemporary Art | berlinbiennale.de

BERLIN BIENNALE The Berlin Biennale is organized by KW Institute for Contemporary Art and funded by the Kulturstiftung des Bundes (Liesman Federa: Cultural Foundations). **KW** corporate partner

ABSTRACT

Throughout the modern period, the multivalence of the concept of media has extended beyond the technological field, to include aesthetic and spiritual registers. This paper will attempt to address the transition to digital media, widely known as the digital turn, in terms of what we will refer to as the post-internet “mode of representation,” and the “truth-effects” it engenders.

KEYWORDS

Postinternet | Aesthetics | Ideology | Third nature | Digital economy

In his address at Moscow University in 1988, President Ronald Reagan stood in front of a mural of the October Revolution. Pitting revolution against revolution, Reagan extolled the virtues of the 'tiny silicon chip,' the emblem for his revolution, which would allow humanity to break 'through the material conditions of existence' to enter a dematerialized world of information and code. His was an updated version of the American dream: a coming digital sphere promising universal connectivity, within which, value would be created ex nihilo, through the mere performativity of social signs, tying finance to the (in)formal subsumption of all aspects of life. It was not Reagan who invented this dream of a dematerialized economy but it was he who turned it into a capitalist eschatology: 'Like a chrysalis,' Reagan argued 'we're emerging from the economy of the Industrial Revolution – an economy confined to and limited by the Earth's physical resources – into, as one economist titled his book, "The Economy in Mind", in which there are no bounds on human imagination and the freedom to create is the most precious natural resource.' Invoking the 'ancient wisdom' of the Bible, the president concluded: 'In the beginning was the spirit, and it was from this spirit that the material abundance of creation issued forth'¹. Reaganomics shares with information theory the notion that the world is primarily code, material concretion being wholly secondary.

When Reagan invoked the 'spirit' he was unwittingly referring to the horizon that had been delineated by cybernetics in the 1940s: reconceptualized as information systems, humans, machines and nature were rendered semiotically transparent to one another. The enormous cultural appeal of this claim is partially owed to the fact that it does not simply describe a techno-utopia, it also promises to return mankind to a non-alienated, potentially enchanted, 'ecological' condition: it epitomizes the West's pluripresent desire for the reconciliation of humanity with both nature and technology.

Industrialization proceeded by shocks; its relation with the social and individual body was one of violence and mutilation, symbolic as well as literal. By contrast, the digital turn was alleged to foster abundance instead

of scarcity, and integration instead of divisiveness. 'The virtual geography of the communication vector,' as McKenzie Wark notes, 'emerges as the promise of a space where the contradictions of second nature can be resolved' (Wark 2016), and alienation can be undone: a techno-ecology promising to heal the wounds industrialization inflicted on the social body through full participation and therapeutic immersion (Wark 2016). No longer encumbered by political strife and ideological antagonism, the world will allegedly witness unending market-driven prosperity and unabated growth, the denouement of which would be the 'end of history'²: the wide cultural convergence of an iterative liberal economy as the final form of human government.

Cybernetics also inherited the modern bewilderment over the 'being- in-communication' of so called primitive societies, and their mode of 'participation' in all things. This is the backdrop against which one can understand Marshall McLuhan's insistence that, the information age would return humanity to a 'tribal' state of sociality (McLuhan 1964). Rather than reflecting egalitarian principles, however, this tech-enabled tribalism was algorithmically modelled on the conventions of competition, game theory and on a certain number of ideas (and not others) about nature and evolution.

De-materialization, whatever its merits, is not simply an epistemological question, its a economic doctrine: as the history of the past three decades has shown, mediatization and financialization are co-constitutive. From this perspective, what we call "third nature" is the value form of financial capitalism, whereas what appears as the phenomenology of digital media can also be construed as their ideology. Rather than a departure from naturalism, the digital domain introduced an 'aesthetics of affectivity' coupled with a mobilization of nature at the service of a human agenda – a common theme in romanticism, which is about to be intensified by the introduction of the IoT (Internet of Things). To the extent that cyber-capitalism appears increasingly hard to tell apart from this over-humanized nature, it has proven relatively easy to exploit the primordial relationality of the subject, now constituted in cyber-modulated social milieus.

1. Ronald Reagan, address at Moscow State University, 31 May 1988. 'I want to talk about a very different revolution that is taking place right now, quietly sweeping the globe without bloodshed or conflict. ... It's been called the technological or information revolution, and as its emblem, one might take the tiny silicon chip, no bigger than a fingerprint...'.
 2. The concept of the 'end of history' was put forth by conservative political scientist Francis Fukuyama in his 1989 text 'The End of History?' in *The National Interest*, no. 16 (Summer 1989): 4.

In recent years several discourses have coalesced around the notion of affirmation, which stem from this belief in *capitalism as totality*³. From accelerationism (affirmational politics) to the Post-Internet style (affirmational aesthetics), said positions bank on the above-described narrative of dematerialization as-redemption from the 'failures of modernity' to argue that capitalism can disrupt its own processes in a creative way, and reinvent itself as a novel socioeconomic figure. Digitalizing the mode of production will automatically change the exploitative nature of the relations of production, as well as solve all of capitalism's contradictions. In order to bring about this leap, the role of both aesthetics and the political economy is to accelerate technological advances, until these quantitative developments muster a qualitative revolution, ushering in the digital technopia: a sharing economy based on collaborative consumption.

Channelling start-up philosophy, the editorial collective in charge of curating the 9th Berlin Biennale, names itself DIS. DIS is shorthand for 'disruptive innovation,' the entrepreneurial mantra of the tech industry; a new-age version of early twentieth-century economist Joseph Schumpeter's 'creative destruction,' it aims at disrupting existing markets and value networks, displacing established agents, products and alliances. When applied to the institutional context within which contemporary art circulates, 'disruption' means the displacement of critical theory and the collapsing of the (ever-thinning) distinction between art and the creative industries, or to quote Andrew Stefan Weiner, a "topical subject that helps the art market try to bridge the gap between its current demographic (the readers of *Artforum*) and another, eagerly desired one (the increasingly affluent and dominant readers of *Wired*)."

Fittingly, the so-called Post-Internet style claims to constitute a 'condition.' Grafting biological concepts onto aesthetics and moral values onto evolution, the introduction of the Internet is said to constitute an evolutionary threshold: in a Logan's Run-like logic the concept of digital natives, turns a sociopolitical loss (the decline in living standards) into an evolutionary gain (millennials have an adaptive advantage). Hence the shiny, glossy surfaces, Post-Internet leans heavily into: these slippery, liquid surfaces are a cypher for social instability, but precariousness is not challenged or addressed politically; rather, infused with sexual energy, it is recuperated into a libidinal economy.

Generational gaps are themselves an effect of the way consumer goods are marketed to different demographics. Post-Internet cuts itself off from the legacies of institutional critique, net art or relational aesthetics – obvious artistic precedents – to revert to the notion of art as locus of the 'creative' bourgeois subject, conflating the mediatization of the social sign, social-media enhanced narcissism and the magic of financial value-creation. 'Digital' here does not simply refer to a mode of production; it instead refers to a mode of representation and to the cultural logic of its value form. The Post-Internet style is the aesthetic regime of dotcom neoliberalism: an ideological category that blends together an element of truth (the contemporary art market is, much like financial markets, seemingly able to generate value out of nothing but social investments and desire, thus acting out the elitist fantasy of a world without proletarians) with an element of untruth (this historical contingency is misrecognized as the 'essence' of the artwork) to implement a world in which art can only exist as branding and the artist can only exist as a brand name. Ideology tends to confound what nature is and what convention does: arguing that the only valid form of engagement with the digital economy is via the reification of its hegemonic modalities, the Post-Internet style reconceptualizes the role of contemporary art in order to render aesthetic experience a direct extension of corporate spectacle.

A notable example featured in the Berlin Biennale, is Christopher Kulendran Thomas's *New Eelam* (2016), a start-up for global housing time-sharing that contends collaborative consumption is the only way to stave off nation-state genocidal tendencies. Lumping together the mass slaughter of Tamils by the Sri Lankan government in the final stages of the civil war, with Amazon founder Jeff Bezos's business acumen, Kulendran Thomas concludes that the sharing economy is the only feasible communist utopia. Kulendran Thomas's idioms speak the language of inclusiveness and harmony, but in order for this utopia to materialize, citizenship must be tied to shareholding, not to birth rights or naturalization protocols. *New Eelam's* motto is 'Liquid Citizenship.' Not surprisingly, PayPal founder Peter Thiel, also believes that citizenship rights ought to be restricted to shareholders. 'Liquidity' is a convention of plasticity, which carries the promise of malleability demanded by post-Fordist economies. Irony, here, is in the eye of the beholder: because art audiences have been trained to

3. Once historical contingency (the hegemony of the capitalist mode of production after the fall of the USSR) is misrecognized as political necessity, it becomes self-evident that there is no outside to capitalism, hence the only way out is the way through.

recognize celebration as a critical gesture, ever since Pop was marketed as a significant conceptual turn, these works can feed off affirmation as the default mode of criticism whilst finishing it off.

Needless to say, Post-Internet did not invent affirmation as a commercially viable mode of artistic production. In the face of an overpowering culture industry and the new symbolic universe of market semiotics, which emerged in full force in the 1970s, the field of cultural production that became known as 'contemporary art' began to extensively employ mimetic or affirmational strategies⁴, in order to secure its precarious and paradoxical state of semi-autonomy. Echoing earlier avant-garde strategies of negation as immanent critique, this slippage between partial identity and semi-autonomy came to constitute the content of the artwork: the widely accepted cultural form upon which contemporary art's boundless expansion was built.

As a Post-Internet *gesamtkunstwerk*, the 9th Berlin Biennale performs one single conceptual gesture: to affirm the identity between art and capital. Paradoxically, this gesture is rendered legible by that which it denies, being the legacy of modernism as an oppositional or autonomous figure *vis à vis* the political economy. The Post-Internet style is, one could say, the negation of the negation. But this double negative points toward a positive; optimized for financial accumulation, Post-Internet art constitutes the value form of digital capitalism (Heidenreich 2016), a global visual idiom that conflates the vectors of Silicon Valley commodity space with the strategy space of the United States empire. Revolving around an endless semiotic loop, history itself becomes an 'enclosed space surrounded and sealed by American power' (Edwards 1997, 8).

This inability to imagine an outside to financial subsumption can also be construed as a symptom of the overwhelming fear of exclusion that accompanies the increasing precarization of life: a social anxiety masquerading as an aesthetic theory. The critical vantage point might no longer secure admittance into capitalist systems of valorisation, hence the need to perform one's complicity – a quest for inclusion, that turns 'life' itself into a job application for a non-existing job you hope will prevent you from falling into the ranks

of surplus populations that are rendered invisible, voiceless and ultimately non-existent. However hysterically blind, this modality of engagement is also and above all a call for mobilization – a form of violence in the service of coming total warfare: 'Why Should Fascists Have All the Fun?' asks a Not in the Berlin Biennale (a communication and marketing campaign created for the 9th Berlin Biennale) poster by Roe Ethridge, Chris Kraus and Babak Radboy. The image features a disabled woman sitting in a wheelchair wearing kitten heels, her legs crossed in a slightly sexual pose. Presumably a disabled body should also be able to tap into the reservoir of sexual energy fascism epitomizes and share in the allure of dominance and submission. But to forge an identity between sexuality and power is not simply a sexual fantasy. The 'fun' that fascists are having is the fun of forcing others to yield. The political correlate of this libidinal investment in asymmetry is inequality – and what would seem worth defending as a minority or adversary taste, can become indefensible once the context changes (Sontag 1964, 515-530), once the fantasy of the fascist super body is not just a sexual quirk but an increasingly strong political force.

This eroticization of unyielding strength is underscored by Radboy's rhetorical swagger – 'We should learn from Trump' in order to 'Make art fun again!' as well as by worship of the venture capitalist and the hacker – the only political subjects the Berlin Biennale recognizes. The hacker, here, is not an experimental, collective subject, but rather the self-sufficient lone wolf, the West Coast version of the American pioneer. Having missed the historical opportunity to actualize a techno-emancipatory social form, these figures reconcile the imperatives of self-reliance and individualism with the current social immobility and cultural atavism via a universalization of survivalism and the weaponized psychology from which it springs. By grafting evolutionary tropes onto information theory, this survivalist psychology legitimizes the devolution of the social as a new 'natural condition.' Feeding off the conflation between the digital revolution and the conservative revolution brought about by Reaganomics, the social Darwinism that captured the imagination of the elites in the age of imperialism (fuelling fantasies of racial superiority and naturalizing genocidal extinction) returns, here, as the

4. Benjamin Buchloh had already referred to Conceptual Art's paradoxical mixture of antagonism and affirmation by stating that its 'critical annihilation of cultural conventions itself immediately acquires the conditions of the spectacle'. See 'Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions,' in *October* 55 (Winter, 1990): 105-143.

'tribal' martialized imaginary of the self-fashioned digital natives in the urban jungle.

Only able to grasp sociality as a temporary alliance made to exact some calculable benefit, this Malthusian subject exhibits a quasi-religious commitment to the deep identity of capitalism and nature: memes stand for the digital economy as genes stand for evolutionary theory. But this deep identity needs manufacturing – that is the role of artists like Timur Si-Qin, a self-professed 'evolution nerd,' whose work is the latest redress of Herbert Spencer's 'survival of the fittest.' Micromanaging the evolutionary claim Post-Internet makes on a meta-level, the advertisement-inspired aesthetics of Si-Qin's artworks allegedly mirrors how 'humans' are evolutionarily 'programmed' to read signs and clues about 'fitness' in their environment⁵. Elsewhere this goes by the name of 'evolutionary aesthetics': by and large an attempt to subsume aesthetics in sexual selection and sexual selection in natural selection and its 'byproducts,' Si-Qin's discourse assimilates creativity onto a reductionist biological functionality: the Internet and Facebook are just 'natural' extensions of the mechanisms of gene reproduction and evolutionary coding. Instantiated as corporate animism, Si-Qin's installations 'paradoxically' link a sexualized, martial survivalism with a false, CGI-powered 'reconciliation' of nature with culture, by subsuming the former under the 'ultimate causes' derived from the latter. Though it would be possible to think of 'evolutionary aesthetics' as a decoupling of signs from instrumental functionality, what is proposed here is its opposite: a de-autonomization, which seeks to firmly tie cultural signs to the 'evolutionary' principles of financial-capitalism-as-third-nature. 'Science,' here, is just a cipher for authority. Mimicry is its aesthetic ideology. Hence the need to turn semantic indeterminacy into the idiom of the fetish: the fetish turns lack into showmanship, into a drama of presence and absence charged with sexual intensity.

This is why the 'drag' of the biennale's subtitle 'The Present in Drag' does not point to a queer or camp magnification of that which is often misrecognized as natural, but rather to a programmatic erasure of (critical) difference, which recuperates the feminist critique of nature/culture binaries in order to deploy it in the service of domination. Once 'nature' disappears everything becomes a human sign, what German author Diedrich Diederichsen called a 'vulgar Latourian

fairy-tale' in strict conformity with the regime of neoliberal finance.

Post-internet claims to constitute a form of (hyper) realism, but the term "realism," much like its twin concept "materialism," carries ambivalent meanings. Materiality can refer to the physicality of works or objects, but it can also refer to the social conditions under which such objects are produced. This distinction sits squarely at the heart of the conundrum between the reality of matter and the materiality of the real. In the "Theory of the Novel," György Lukács argues that this same duality also applies to means of expression, leading to two opposing ways to represent the world, naturalism and realism: for one there exist only things, for the other only the relationships between them, concepts and values. As John Pizer notes "the opposition here is between image and 'significance.' One principle is an image-creating one, the other a significance-supposing one" (Pizer 2002). Naturalism forecloses interpretation. The facts are taken to be the meaning; Things are states of the world: they simply exist (Pizer 2002). Yet, as Adorno argued "the thingness of the world is illusory, it tempts the subject to ascribe to the things themselves the social conditions of their production" (Adorno 1973). Referring back to Lukács, Jameson points out his tendency to see the dilemma of alienation as a "specifically bourgeois problem". Things are wrenched from the flow of time by the static bourgeois gaze, which is not narratively bound to these objects through use and authentic experience (Pizer 2002). "The dilemma of the thing-in-itself becomes, then, a kind of optical illusion or false problem, a kind of distorted reflection of this initially immobile situation which is the privileged moment of middle-class knowledge"(Pizer 2002). Rather than a vehicle for the description of the social, these hetero-affective objects become a form of fetish – strong enough to stand alone as tropes in advertisement. The result is a semiotic loop inside which drones, refugees, symbolist themes, normcore, stock images, ennui, or wearable tech circulate as a form of Warholian currency, used for trading in appropriation, debasement, and iconophilia.

The triumphalism of its sexually charged surface-effect notwithstanding, this post-critical attitude also conceals outspread despondency and deep-seated resignation. By subjugating the 'products of the human imagination' to biological functionality, evolutionary aesthetics

5. See www.sleek-mag.com

is but a defeatist call for adaptation via conformism. In biology, mimicry is usually seen as an adaptive behaviour: faced with an impending threat life resorts to 'defensive adaptation' blending into its surroundings – a reaction that was first identified by art critique Carl Einstein in the 1930s as 'defence against death through the anticipation of death' and later theorized by Theodor Adorno and Max Horkheimer. In order to survive, life must mimic death, it must become inanimate and insentient, just like inorganic matter. Adaptive strategies, however, rarely save the animal from falling prey – in fact, they tend to make most species more vulnerable. Renegade surrealist Roger Caillois referred to it as 'dangerous luxury,' a spell that ultimately traps the sorcerer. By making the critique of power directly useful to power itself, 'contemporary art' contributed to the subsumption of working class experience and sociality into corporate culture: mimetic critique has, in this sense, been a paradigmatic 'dangerous luxury.' The intensifying alliance between art and finance revolves around this tacit agreement to simultaneously obscure and celebrate this 'curious flip-flop of power and assimilation.'

Now that this tacitly accepted paradigm that gives contemporary art its institutional consistency has grown to become a hegemonic cultural modality, what had hitherto been concealed can be flaunted openly, namely that affirmation adds 'to the power of the thing critiqued' rather than subtracting from it (Taussig

1999, 43). By contrast, as Evan Calder Williams argues, "to envision the future in a way that is not ultimately complicit with the conditions that constitute the present (...) may involve far less of the future than we have tended to think, no matter the quantity of hoverboards. I do not consider this a miserabilism or failure to dream big. It is a recognition that nothing clearly marks a passage *into* the future without undoing the forms that bind lives, materials, and systems, in variably punitive ways, to a mode of time designed around the continuity of the present. In this way, by *future*, we may well mean just that sensation of coming unstuck in and from the present." From this perspective, perhaps what is "ultimately better meant by *the future* is a distinct mode of visibility, one that concerns our relation to the long given and the continually naturalized" (Williams). Unlike affirmational strategies critical thought does not limit itself to the cliché of criticality as something purely reactive: showing contradictions, revealing lies and deconstructing ideologies; rather it is about negation as productive principle in order to stop the wretched present from reproducing itself. Rather than a polemic between the old left and the new right the debate around post-internet practices may simply mean that the term 'contemporary art' came to acquire contradictory meanings: it can refer to ways of effectively claiming representation, or it can refer to a mode of expression which employs a set of formal tropes as a means to limit ways of effectively claiming representation – and it is thus high time to draw the trenchlines anew.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES AND WEBOGRAPHY

ADORNO, Theodor W. – *Negative Dialectics*, trad. E. B. Ashton. New York: Seabury Press, 1973

BUCHLOH, Benjamin – «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions». *October* 55 (Winter, 1990)

EDWARDS, Paul N. – *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997

FUKUYAMA, Francis – «The End of History?». *The National Interest*, no. 16 (Summer 1989):4

HEIDENREICH, Stefan – «Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part II». *e-flux journal* 73 (May 2016)

McLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964

PIZER, John – «Narration vs. Description in Georg Lukacs's History and Class Consciousness». *Intertexts* 6.2 (2002)

SONTAG, Susan – «Notes on 'Camp'». *The Partisan Review* (Autumn 1964): 515-530, <http://faculty.georgetown.edu>

TAUSSIG, Michael – *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999

WARK, McKenzie – «The Sublime Language of My Century». *Public Seminar*, 14 May 2016, www.publicseminar.org

WILLIAMS, Evan Calder – «Vocano, Waiting», *WdW review*: <http://wdwreview.org/sediments/future/>

www.sleek-mag.com



O QUE "MEDIUM" PODE QUERER DIZER: O EXEMPLO DA FOTOGRAFIA¹

Jacques Rancière

Professor Emérito da Universidade de Paris VIII (Saint-Denis)

Tradução: Pedro Lapa

1. Artigo escrito em 2008 e publicado na revista online *Appareil* n.º 1, tradução inédita autorizada pelo autor.

Apresentarei aqui algumas observações sobre o uso da noção de medium no pensamento sobre arte, bem como o esclarecimento que o caso da fotografia confere a esta noção. A noção de medium é, com efeito, muito mais complexa do que possa parecer à primeira vista. A teorização do medium como elemento crucial do modernismo artístico põe em jogo dois sentidos aparentemente opostos do termo. A palavra «medium» entende-se, em princípio, como «o que permanece entre»: entre uma ideia e a sua realização, entre uma coisa e a sua reprodução. O medium aparece assim como um intermediário, como um meio para um fim ou o agente de uma operação. Todavia, a teorização modernista, que faz da «fidelidade ao medium» o princípio da arte, inverte a perspectiva. Esse medium, à especificidade do qual é preciso ser fiel, já não é simplesmente o instrumento da arte. Ele torna-se a materialidade própria que define a sua essência. É o caso da definição greenbergiana da pintura fiel ao seu próprio medium – a superfície bidimensional e o pigmento colorido – e por conseguinte liberta dos exercícios servis da representação. O medium já não é então o meio para um fim. Ele é efetivamente o que prescreve esse fim. No entanto, a tese que identifica a essência de uma arte à lei do seu medium pode ser lida em dois sentidos opostos. Por um lado, afirma que a arte só é arte quando está livre dos exercícios da *mimesis* e se torna unicamente a execução no material específico da sua própria ideia. É este o enunciado que retemos normalmente. Todavia, a tese também se pode ler ao contrário: a arte é arte quando os constrangimentos do material e do instrumento o libertam de si mesmo, quando o libertam da vontade de fazer arte. A separação da arte com a *mimesis* é também uma separação da *techné* consigo própria: separação entre a *techné* como execução de uma ideia, o pôr em obra de um saber; e a *techné* como lei da matéria e do instrumento, lei do que não é arte.

A tese do medium diz por isso duas coisas alternadamente: em primeiro lugar, a arte só é arte quando é apenas arte; em segundo lugar, a arte só é arte quando não é apenas arte. Podemos sintetizar estas duas proposições contraditórias da seguinte maneira: a arte só é arte na medida em que o que é arte simultaneamente não seja arte. É arte quando as suas produções pertencem a um meio sensível onde se mistura a distinção entre o que é arte e o que não é. Resumindo, o «meio» é sempre meio de outra coisa que não o seu próprio fim. É também o meio de participar na configuração de um meio específico.

A tensão entre medium como meio neutro e o medium como substância própria, entre o medium como instrumento de realização de uma ideia de arte e o medium como o que resiste à ideia e à arte resolve-se num terceiro termo, uma terceira ideia, o medium como meio: o meio no qual as performances de um determinado dispositivo artístico se vêm inscrever e também o meio que estas mesmas performances contribuem para configurar. Suspender a arte da lei do medium é, com efeito, postular a recuperação destes dois meios. É postular uma lei de adequação das performances artísticas «fiéis ao seu medium» com um novo meio de experiência, um novo mundo técnico que é alternadamente um novo mundo sensível e um novo mundo social.

No seio desta visão, a fotografia tem um papel privilegiado. O aparelho fotográfico é, por um lado, o puro instrumento, o autómato ao serviço de toda a vontade e em particular ao serviço da arte na medida em que é a realização de uma vontade de fazer arte. Por outro lado, é também o instrumento que executa por si mesmo o exercício de representação que era o da arte e liberta deste modo aquele que a utiliza do desejo de fazer arte e da pretensão de ser artista. É a técnica da *mimesis*: não apenas, como sempre se invoca, a técnica que liberta a arte da *mimesis*, mas também a técnica que liberta a *mimesis* da arte, que permite às coisas dar-se a ver, libertas dos códigos da representação, das relações codificadas entre formas visíveis e produção de efeitos de significação. Esta libertação operada pela máquina – fotográfica ou cinematográfica – dando acesso a uma verdade ou a um inconsciente do visível foi celebrada por Walter Benjamin e também por Jean Epstein. Se a fotografia, que aqui nos ocupa, é por excelência o medium que dá acesso a um meio sensível inédito, o artista fotógrafo «fiel ao seu medium» é então o que capta esse meio sensível novo, que inscreve as performances do seu aparelho na sua configuração. O aparelho é o verdadeiro artista, costumava dizer Jean Epstein. Mas há duas maneiras de entender o papel deste verdadeiro artista, ou seja, de entender a relação entre a sua potência artística e a sua veracidade. Por um lado, o aparelho é artista porque produz uma escrita ou mais precisamente porque nele é uma potência impessoal a luz que escreve. O meio sensível novo que configura é então aquele onde a luz e o movimento constituem uma nova escrita. Mas, por outro lado, ele é um verdadeiro artista porque não escreve nada, porque apenas emite um documento, uma informação, tal como as máquinas os fornecem

aos homens, que trabalham sobre as máquinas e são instrumentalizados por elas, aos homens que devem aprender com elas uma nova maneira de ser, mas também a domesticá-las para os seus usos.

A primeira ideia poderia ser ilustrada por uma exposição que em 2005 marcou a instalação do Centro Nacional da Fotografia no seu novo espaço, o Jeu de Paume. A exposição intitulava-se *Éblouissement*. Numa mesma sala podíamos ver as fotografias clínicas dos doentes de Charcot, uma imagem do *Gabinete do Doutor Caligari*, solarizações de Man Ray, uma sobreimpressão de Maurice Tabard, um fotograma de Raoul Hausmann, fotografias de Brassai, uma «decomposição» e um «*moiré*» de Eric Rondepierre e fotografias da Dança Serpentina de Loie Fuller. Apenas fotografias, mas fotografias de natureza e estatuto muito diferentes: fotografias com ou sem câmara, fotografias documentais e fotografias artísticas, fotografias simples ou trabalhadas e eventualmente extraídas de outros suportes. Uma certa ideia do medium fotográfico unificava este conjunto aparentemente heteróclito: todas as fotografias ali reunidas testemunhavam a descoberta de um outro mundo sensível: o mundo do movimento captado e da luz que se escreve, um mundo descoberto pelas máquinas no interior do mundo da experiência comum: um interior do sensível e também um novo mundo vivido, o do movimento e da eletricidade: um mundo onde existe continuidade entre a luz das reverberações e o *flash* do aparelho de Brassai descobrindo nas paredes os hieróglifos do sonho. É esta identidade de uma nova *physis* e de um novo mundo vivido que junta a dança luminosa de Loie Fuller, as fantasias noturnas de Brassai e os rayogramas ou as solarizações de Man Ray. O medium fotográfico é o meio de registar mas também de contribuir para formar este novo mundo das máquinas: um mundo da técnica, mas no qual todas as técnicas se indiferenciam: um caligrama de Apollinaire ou uma tela de Boccioni também poderiam estar muito bem no seu lugar. Com efeito, a ideia do medium ultrapassa claramente a ideia do aparelho. Seria melhor, sem dúvida, em vez de medium, falar aqui de *medialidade*, entendendo por isso a relação entre três coisas: uma ideia do medium, uma ideia da arte e uma ideia do sensorium no seio do qual este dispositivo técnico realiza as performances da arte. A medialidade aqui considerada implica a unidade imediata entre a potência de um *organon* e a de um *sensorium*. A fotografia – também compreendida nas formas que prescindem do aparelho – e o cinema são artes deste novo mundo sensível onde luz e movimento

são diretamente experimentados e experimentadores ao mesmo tempo: um mundo das intensidades e das velocidades onde a matéria se espiritualiza em energia luminosa e motriz e onde o pensamento e o sonho têm a mesma consistência que a matéria instrumentalizada. O medium como meio absorve, com efeito, o medium como instrumento. O aparelho – fotográfico ou outro – cria um novo mundo sensível na medida em que nega a sua própria especificidade num mundo da experimentação generalizada. É esta indiferenciação, esta des-tecnicização da técnica que é a operação fundamental em jogo sob os diversos vocábulos das diferentes escolas: simultaneísmo, futurismo, surrealismo ou outras.

A esta visão opõe-se claramente uma outra maneira de pensar quer o papel da máquina artística, quer a relação entre o medium técnico e o meio sensível. Nesta perspetiva, o que o instrumento técnico produz não são as epifanias de um novo mundo sensível, mas documentos, vestígios, índices que devem ser olhados, lidos, interpretados, utilizados. É em particular a posição de Benjamin na sua *Pequena história da fotografia* e em *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*. Uma tonelada de comentários foi lançada sobre esta infeliz reproduzibilidade de que, paradoxalmente, Benjamin fala muito pouco e uma outra tonelada sobre a aura que se lhe emparceira. Esqueceu-se que o âmago da demonstração não se dirige aos efeitos da reprodução em série, mas sobretudo à decomposição da unidade, sobre a fragmentação de uma série de operações que têm valor de testes e inquéritos sobre a realidade. O importante, para Benjamin, não é que as fotografias de Atget ou de Sander sejam reproduzíveis ao infinito. Relevante é que são produtos da era das máquinas, da era da existência em massa, do homem de massas e que estes produtos são também meios de exercitar os contemporâneos a decifrar este novo mundo onde vivem e a orientar-se nele. Ainda aqui, mas noutra perspetiva, o privilégio da técnica está ligado a uma indiferenciação das técnicas: o cinema é primeiro que tudo uma série de «testes» sobre o nosso mundo; as fotografias de Atget são índices a interpretar; as coleções de Sander são «cadernos de exercícios» para ensinar aos combatentes na luta social a identificar parceiros e adversários. Os produtos da técnica reproduzível são por isso os meios de uma nova educação sensível, os instrumentos de formação de uma nova classe de peritos em arte, na arte de interpretar signos e documentos. É por isso que Benjamin declara a insuficiência da fotografia e a

necessidade da legenda que a interpreta. É também por isso que o estatuto das artes da reprodução mecânica não é diferente do do teatro épico de Brecht, um teatro que é alternadamente uma escola e um parlamento, onde é preciso instruir-se ao atuar, ao observar, ao discutir. É preciso que os homens que trabalham sobre as máquinas de produção de massas e vivem no meio dos seus produtos aprendam a aproveitar dos meios e produtos da técnica de massas. Trata-se de formar, no seio deste sensorium global que se chama o ser das massas, o sensorium particular dos homens de massas capazes de ler os signos sociais e de se apropriar da produção de massas.

Evoquei muito rapidamente estas duas visões do «meio» da fotografia para apresentar a tese que desejo defender: a ideia da especificidade do medium é sempre uma ideia da medialidade, uma maneira de ligar três coisas: um dispositivo técnico, uma ideia da arte e a formação de um meio sensível específico. Esses materiais e instrumentos da arte que invocamos a título da lei do medium são sempre mais que materiais e instrumentos. De facto, são dotados de uma função estética que é a de impor um modo de apresentação do sensível em vez de outro. Assim, a conceção do medium é sempre simultaneamente uma conceção da arte e do sensorium que ela contribui para formar. Deste modo, essa superfície plana reivindicada por Greenberg é mais do que uma negação das ilusões da terceira dimensão. Ela proclama a liquidação de um tempo em que a arte nova se identificava com uma experimentação sensível ilimitada; ela propõe um outro laço, um laço à distância entre a produção das formas da arte e a das formas de um novo mundo vivido. Neste sentido a «lei do medium» é menos uma rutura do que uma forma particular assumida pela dupla exigência constitutiva do regime estético da arte: exigência de uma autonomia da experiência estética e exigência de que a arte seja sempre ao mesmo tempo outra coisa diferente da arte.

A partir daí é possível analisar as variantes do pensamento sobre o medium enquanto formas de transformação desta dupla exigência. Gostaria de o fazer tendo em consideração duas análises do medium fotográfico que marcaram o pensamento da fotografia no último quarto de século e que são também duas maneiras de acertar as contas entre a fotografia e a ideia de um novo mundo comum.

A primeira é ilustrada pelas teses de Barthes na *Câmara clara*. Neste livro apresenta uma ideia bem

definida do medium: esta ideia supõe uma identidade entre materialidade técnica e sensorialidade. Pode explicitar-se em três pontos: primeiro, a materialidade técnica da fotografia é a negação da arte. A fotografia não é arte, não constitui uma habilidade do espírito ou da mão. Não nos toca como a realização de uma performance de um artista. Segundo, no entanto esta negação da arte nega também a ideia de uma performance específica da técnica. Ela inscreve-se no oposto do que a «negação da arte pela técnica» significa normalmente, ou seja, a banalização pela reprodução múltipla ou a mundanização que obriga a olhar para as produções da fotografia como simples documentos sobre a realidade. A tese de Barthes faz do próprio aparelho um meio através do qual a singularidade de um corpo projeta-se para mim, vem atingir-me, de facto, ferir-me. A operação fotográfica é para ele um transporte mediúnico. Traz mesmo de volta a ideia da escrita da luz e da revelação de um novo mundo sensível atrás dela, uma ideia da época em que os espiritistas viam na fotografia um meio de comunicar com os espíritos. É o *isto-foi* do corpo que vem imprimir-se na superfície sensível e daí tocar-nos sem mediação. Com esta segunda tese, obviamente datada de uma época anterior ao digital, vem articular-se uma terceira: o meio da reprodução é para Barthes exatamente o contrário do que ele era para as perspetivas vanguardistas, ou seja, um mundo comum, um mundo da banalização dos signos e da experimentação coletiva. Contrariamente, a técnica é absorvida numa essência do sensível que é a da singularidade absoluta.

Todavia esta singularidade pode ser entendida de duas maneiras diferentes. Num primeiro sentido, o ser singular é o não ser comparável com outro ou relacionável com qualquer outra coisa, não ter sentido. Dir-se-á então que a fotografia atrai o olhar e provoca o afeto sem razão ou até mesmo por causa dessa ausência de razão. É o que resume a célebre oposição do *studium* ao *punctum*: à fotografia que dá informações e solicita uma interpretação opõe-se a fotografia que atrai sem qualquer razão para o particular que não tem uma razão determinada: tal como na fotografia, de Lewis Hine, das duas crianças débeis, a gola Danton do pequeno rapaz e a minúscula boneca no dedo da rapariga. Apontar estes dois detalhes é evidentemente evacuar o contexto social e político da fotografia: toda a atividade de um fotógrafo que explorou sistematicamente com a sua câmara os lugares da exploração e do confinamento, de uma

testemunha cujas imagens apelam à apreciação do novo perito da época das massas, tal como designada por Benjamin. A gola Danton permite repelir tudo isso, ajustar silenciosamente as contas com essa medialidade que ligava a apreciação da performance fotográfica a uma nova «perícia», à experimentação de um novo mundo sensível. O único mundo sensível cuja fotografia testemunha é a relação de absoluta singularidade do espetáculo à absoluta singularidade do olhar. O mesmo ocorre com a fotografia de Avedon do antigo escravo. Aqui o processo é inverso: nenhum detalhe que se desvie de uma leitura político-social. Ao contrário da outra, a máscara do sujeito fotografado não diz outra coisa que não seja a condição de escravo. Mas o efeito é o mesmo: é a escravatura em pessoa como singularidade histórica que se dá inteiramente na singularidade de um só rosto. Decretar a escravatura presente numa pessoa diante dos nossos olhos, entre as nossas mãos, é, com efeito, apagar a singularidade de outras fotografias que nos falam do que houve entre a abolição da escravatura e o nosso presente: por exemplo esta fotografia de John Vachon que nos mostra apenas o letreiro *Colored* pregado muito alto no tronco de um pinheiro, ao lado do que é provavelmente o objeto da sua discriminação, uma torneira. Concentrar num rosto o *isto-foi* da escravatura é uma maneira de ajustar contas com a multiplicidade das formas da existência sensível da discriminação racial. É anular, em nome de uma transmissão integral do passado de um fenómeno, esta forma de experiência coletiva que se chamava história e que servia outrora de suporte às interpretações de imagens e aos exercícios com as imagens. A oposição do *punctum* e do *studium* permite abrir caminho para lá dessa tradição de exercício com e sobre as imagens. Mas esta supressão não se faz sem um resto. Ela introduz, em contrapartida, distorções singulares no próprio uso das duas noções.

O melhor exemplo é dado pela fotografia de um jovem numa cela. Ele é belo, diz Barthes, mas isso é o *studium*. O *punctum* é: *ele vai morrer*. O problema é que este *punctum* não é localizável no corpo com o qual somos confrontados. Não é um acontecimento da imagem, mas tão só um saber vindo do exterior que não podemos ver na fotografia, a menos que saibamos que esta fotografia representa Lewis Payne, condenado à morte em 1865 por tentativa de assassinato do secretário de Estado americano. A pretensa imediatez do *punctum* é com efeito constituída pela conjugação de duas coisas: de um lado, o conhecimento da história

da personagem; de outro, pela própria textura da fotografia, a sua coloração que nos indica que é uma fotografia de outro tempo, a fotografia de alguém que, de qualquer maneira, está morto no momento em que o olhamos.

A «singularidade» assume então um outro sentido. Mais do que ser incomparável, o que a constitui é o facto de ter sido, por isso de já não ser. A singularidade da fotografia é então a da *imago* latina, dessa efígie do morto que se torna em Barthes a efígie da morte. A fotografia torna-se uma mensageira do além e esta determinação recai exclusivamente sobre a sua relação mediúnica que produz o afeto do real da fotografia: no caso de Lewis Payne, não o saber que vai morrer, mas, pelo contrário, um não-saber. À primeira vista não sabemos quem ele é, porque olha assim. E, mesmo se soubéssemos quem é este jovem, seríamos ainda incapazes de saber qual o pensamento que anima este olhar que não exprime nem medo, nem revolta, nem resignação, nem arrependimento. Do mesmo modo ignoramos o que pensa o fotógrafo e se é a seu pedido que o detido está sentado na fronteira entre a luz e a sombra com o seu olhar intensamente voltado para ele. O afeto desta fotografia vem em definitivo da impossibilidade de estabelecer qualquer relação determinada entre a modalidade deste olhar e da iminência da morte, entre o presente da maneira como ele nos afeta e a idade da fotografia, entre a singularidade e o anonimato. O «isto-foi» decompõe-se com efeito numa pluralidade de relações cuja relação indefinida nos dá a qualidade estética da fotografia. Barthes rebate esta pluralidade na simples imagem da morte. A morte torna-se o nome do Único que é a potência mediúnica da fotografia porque é a pura relação do que é com o que já não é e sobre o qual se esmaga esta dimensão da experiência sensível coletiva que chamávamos história.

É a uma outra forma de redução que conduz a segunda maneira de compreender a lei do medium que referi anteriormente. *A priori* ela situa-se nos antípodas da perspectiva de Barthes. Afirma que o medium é um instrumento, um meio de reprodução e mais nada. O próprio do artista que o utiliza é precisamente tratá-lo como tal, utilizar os seus recursos como aparelho sem pretender fazer um meio ou um sensorium. Esta tese define uma ideia da fotografia que o título de uma exposição e da publicação, dirigida por Jean-François Chevrier e James Lingwood, pode resumir: *Uma outra objetividade*. O seu texto atribuía como especificidade

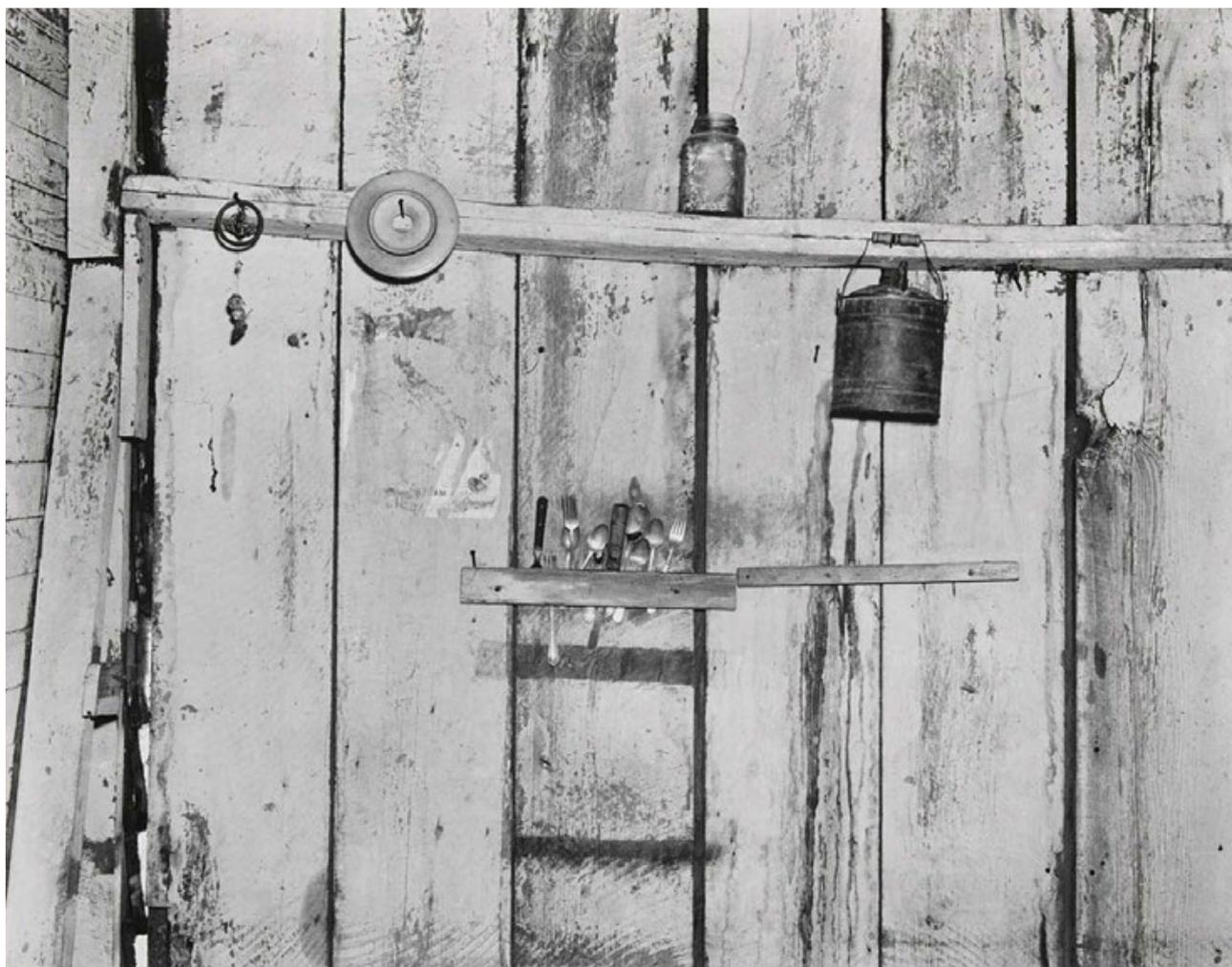


Fig 01. Walker Evans, *Kitchen Wall*, 1936
 Gelatina e sais de prata, 20,3 x 24,8 cm
 © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

do medium a sua «pobreza ontológica», a sua ausência de consistência ontológica forte, capaz de fazer do medium um meio. O aparelho fotográfico, nesta ótica, é um meio de fornecer uma informação objetiva e reproduzível sobre o que está diante da objetiva. Esta essência do medium condena dois usos da fotografia: a utilização virtuosa fundada na «disponibilidade subjetiva e igualdade visual», que associa as capacidades de resposta imediata do aparelho com a capacidade de apreender o acontecimento visual, marcando a mestria do artista; a utilização emocional que põe o afeto no lugar da informação como ocorre com a «fotografia humanista».

Este duplo interdito atribuído ao medium mostra bem como esta ideia de objetividade do medium é ela mesma uma ideia de arte, uma maneira de definir uma adequação entre a essência da fotografia e a da

«modernidade» artística. O problema residirá apenas no facto de que não há só uma definição da modernidade. E a ideia de objetividade fotográfica oscila entre duas ideias sobre a sua especificidade, que são também duas ideias da modernidade.

Por um lado, a especificidade do medium é assimilada à sua reproduzibilidade. Ser fiel ao medium é então ser fiel à sua essência multiplicadora. Mas não é de maneira alguma fácil discernir a qualidade específica que uma imagem tem pelo facto de ser reproduzível. E ainda o é menos quanto a própria existência da fotografia torna qualquer imagem multiplicável ao infinito e faz com que ela nos chegue massivamente sob a forma das suas cópias. Deste ponto de vista, o mesmo ocorre quer com o retrato do jovem nobre inglês pintado por Holbein, quer com o aprendiz italiano fotografado por Paul Strand. Também com Chevrier e Lingwood esta

essência multiplicadora está deslocada da ideia da multiplicação do um para a da unidade múltipla. A reproduzibilidade torna-se assim serialidade. Daí a exemplaridade conferida aos trabalhos dos Becher. Estes realizam séries como August Sander. Mas o problema é que as séries de Sander eram tipologias. O valor que Benjamin lhes atribuía era o de uma formação do sentido fisionómico. Estas séries de tipos sociais alemães eram meios de identificação e de luta, permitindo aos combatentes saber quem tinham pela frente e habituarem-se ao reverso. Não há que esperar obviamente qualquer função desse género nas séries de depósitos de água ou arquiteturas industriais desafetadas dos Becher. Estas cairiam facilmente sob a crítica de Benjamin: a fotografia das fábricas não diz nada sobre as relações sociais que ali se manifestam. O interesse da série já não pode residir no facto de dar a compreender as relações sociais, reporta-se a uma virtude ética concedida ao múltiplo enquanto tal, na medida em que conjura os prestígios do um e da aura, do instante único e da contemplação extática. Este princípio é puramente negativo, como em Barthes, mesmo se vai num sentido precisamente inverso. A sua «positividade» artística advém-lhe então de uma segunda maneira de pensar a «objetividade» do medium. Esta resume-se, para Chevrier e Lingwood, numa noção, a da «forma-quadro» exemplificada pelas fotografias em caixa de luz de Jeff Wall. Que relação pensar entre as grandes cenas em forma de quadro de história e os retângulos que tornam semelhantes as vistas dos fornos elevados dos Becher a estampas escolares? Nada a não ser a ideia greenbergiana da superfície que condiciona a performance do artista e o interdita de sair de si, mostrar empatia pelo seu assunto ou de se assumir como uma forma de experimentação social. Neste sentido os sítios industriais desertados dos Becher são uma maneira de afastar o sonho dos artistas engenheiros e construtores de fábricas do tempo de Peter Behrens, tal como o fascínio de Barthes pela gola Danton servia para recalcar o compromisso do fotógrafo Lewis Hine com os condenados da fábrica ou do hospício. A «essência» do medium é aqui ainda uma maneira de ajustar contas com a época em que o medium era pensado como o organon de um novo mundo coletivo. Simplesmente esse ajuste é mais complexo no caso dos Becher e dos teóricos da «fotografia objetiva»: o recalçamento do sonho construtivista é também a afirmação de uma fidelidade aos valores ligados ao universo industrial e ao combate operário: a sobriedade do olhar documental que repele o pathos

humanista, os princípios formais da frontalidade, do enquadramento uniforme e da apresentação em série que ligam objetividade científica e apagamento da subjetividade do artista.

Acresce o facto de que o que é dado a ver pela perspectiva objetivista é fundamentalmente uma ausência: os edifícios desafetados em vez das classes e dos tipos sociais. Fotografar a ausência pode ser interpretado de duas formas: pode ser uma maneira de mostrar a retirada programada do mundo industrial e operário; como tanto pode ser uma forma de jogar com o afeto estético do desafetado, que nos remete para o «isto foi» de Barthes. Esta tensão da ideia «objetivista» do medium é mais sensível ainda nas séries de um discípulo dos Becher, Frank Breuer. Penso nomeadamente nas suas séries de contentores apresentadas conjuntamente com as dos armazéns e dos logos, nos *Rencontres photographiques d'Arles* em 2005. Estas tiragens de formato médio foram apresentadas no transepto de uma antiga igreja. Ao longe percebíamos-os como quadros abstratos ou reproduções de esculturas minimalistas. Ao aproximarmo-nos descobríamos que estes retângulos de cor sobre fundo branco eram os contentores empilhados num grande espaço deserto. O impacto da série reportava-se obviamente à tensão entre esse minimalismo e a significação que escondia. Estes contentores deviam estar ou ter estado cheios de mercadorias desembarcadas em Antuérpia ou em Roterdão, provavelmente produzidas num país distante, o sudeste asiático talvez, por trabalhadores sem rosto. Em suma, eles estavam cheios da ausência que era a de qualquer trabalhador ocupado a descarregá-los e mais longinquamente a dos operários europeus substituídos pelos trabalhadores longínquos.

A «objetividade» do medium cobre assim uma relação estética determinada entre opacidade e transparência, entre os contentores como presença bruta de puras formas coloridas e os contentores como representantes do «mistério» da mercadoria, quer dizer, da maneira como ela absorve o trabalho humano e esconde as suas mutações. Ela consiste numa relação de uma presença com uma ausência, na dupla relação de uma forma visível a uma significação e a uma ausência de sentido. Pelo que será preciso ir até ao fundo da ideia da «pobreza ontológica». Ela não significa que a fotografia tenha como partilha um «pobreza no ser» determinando as suas próprias possibilidades artísticas. Pelo contrário, tal significa que ela não está sob a lei de uma consistência ontológica própria

ligada à especificidade do seu dispositivo técnico, que se presta a realizar ideias de arte que se inscrevem numa história que a ultrapassa. Podemos compreendê-lo por analogia com as análises de Eisenstein sobre a montagem cinematográfica. Estas mostram-nos como a montagem realiza o que outras artes ou sonharam ou realizaram pelos seus próprios meios, como por exemplo a pintura no retrato feito por Serov da atriz Yermolova: a imagem imóvel da pintura deve traduzir no retrato da artista posando diante do pintor a energia da atriz em ação. O pintor atinge-o incluindo, graças aos espelhos e ornamentos da sala, vários enquadramentos diferentes para as partes do seu corpo, vários «planos» num só. O cinema explicita, graças à técnica da montagem no tempo, um poder de significação de que a pintura se aproximou pela fragmentação do seu espaço. A fotografia autoriza um desempenho da mesma ordem ao realizar, ao invés, um poder de imobilização, pelo qual a literatura se esforçou ao suspender o movimento das suas frases, ou uma potência do involuntário e que a pintura teve de recriar pelo artifício da distribuição das pinceladas. A «pobreza» da fotografia permite-lhe, em resumo, realizar esta inclusão da não-arte que a literatura ou a pintura tiveram de mimar pelos meios da arte.

É o que pode ilustrar uma fotografia que se situa no intervalo entre o isto-foi de Barthes e a objetividade da escola dos Becher. Esta fotografia de Walker Evans representa-nos um detalhe de uma cozinha numa quinta do Alabama. Responde, em princípio, a uma função documental no seio da grande investigação encomendada pela *Farm Security Administration*. No entanto qualquer coisa se passa com a fotografia que excede a informação sobre uma condição miserável: uma cozinha sem armário nem aparador, os talheres de estanho dispostos num escaparate improvisado, uma travessa de madeira vergada pregada numa parede de tábuas desconjuntadas e carcomidas. O que nos detém é uma certa disposição estética marcada pelo desequilíbrio: as paralelas não são paralelas, os talheres estão reunidos numa desordem, os objetos sobre a tábua ao alto estão colocados de modo dissimétrico. Esta disfuncionalidade compõe uma dissimetria harmoniosa cuja causa permanece incerta: será o efeito do acaso, por as coisas lá se encontrarem assim diante da objetiva? Será do olhar do fotógrafo que escolheu um enquadramento perto de um detalhe, transformando assim em qualidade artística uma disposição completamente aleatória ou simplesmente funcional? Ou então será o gosto estético de um

habitante destes lugares, fazendo arte com os meios disponíveis pregando um prego ou colocando uma lata aqui em vez de ali? É possível que o fotógrafo tenha querido mostrar a miséria dos agricultores. É possível que tenha simplesmente fotografado o que estava diante dele sem qualquer intenção específica e que a sua fotografia beneficie assim da beleza do acaso. É possível que ele tenha tido prazer a ver um quadro minimalista quase abstrato ou que tenha querido, ao contrário, sublinhar uma certa beleza do funcional: a sobriedade da tábua e do escaparate pode efetivamente satisfazer uma estética do design apaixonada pelo material simples e bruto, pelas artes do fazer e viver transmitidas ao longo de gerações de gente humilde. A qualidade estética da fotografia remete em suma para um perfeito equilíbrio, uma perfeita indefinição entre as duas formas de beleza que Kant distinguia: a beleza aderente da forma adaptada à sua função e a beleza livre da finalidade sem fim.

Diante do nosso olhar não há portanto nem simples informação objetiva sobre uma situação, nem ferida do *isto foi*. A fotografia não diz se ela é ou não arte, se representa a pobreza ou um jogo de direitas e de diagonais, de pesos e contrapesos, da ordem e da desordem. Ela não diz nem o que tinha em mente aquele ou aquela que dispôs assim as placas e os talheres, nem o que quis fazer o fotógrafo. Este jogo de diferenças múltiplas ilustra exemplarmente o que Kant designava sob o nome de ideia estética: «essa representação da imaginação que dá bastante que pensar sem que qualquer ideia determinada, quer dizer qualquer conceito, possa ser-lhe adequado». A ideia estética é a ideia indeterminada que liga os dois processos que a destruição da ordem mimética deixou separados: a produção intencional da arte que persegue um fim e a experiência sensível da beleza como finalidade sem fim. A fotografia é exemplarmente uma arte das ideias estéticas porque é exemplarmente uma arte capaz de permitir à não-arte realizar a arte desapropriando-a.

Não pretendo tirar destas reflexões rápidas conclusões gerais para validar ou invalidar a tese que constitui o argumento deste encontro: o de uma «viragem técnica» da estética. Todavia, penso que se pode considerar algumas questões suscetíveis de esclarecer o que está em jogo nesta questão. O que está em jogo é, certamente e primeiro que tudo, saber o que designamos por técnica. Sob este nome designamos efetivamente cinco coisas pelo menos. Em princípio,

é uma capacidade de produzir certas operações; em segundo lugar, é o modelo geral da racionalidade em termos de meios e de fins; é ainda a capacidade de um aparelho se substituir às operações dos gestos humanos; é consequentemente a forma de extensão dessa substituição, a maneira como ela vem assumir o controlo das operações da mão, do olhar, do cérebro; e é por fim o mundo vivido correlativo ao conjunto destas substituições. Falar de técnica, conferir à técnica este ou aquele efeito, momento ou viragem, é com efeito operar um certo número de deslocamentos entre estes níveis que se levam demasiado facilmente a qualquer essência ou projeto global como o «pôr à disposição dos entes» de Heidegger. O que está em jogo é também a maneira como pensamos as tecnicidades da arte, a relação do que praticamos, percebemos e pensamos como arte com a efetuação de certos saberes com vista a certos fins. Pode-se compreender por «viragem técnica» da arte e da estética a multiplicação de aparelhos que executam por si próprios a obra da mão, do olhar ou do cérebro do artista. Mas existem três maneiras de pensar esta multiplicação e o seu efeito sobre a arte.

Pode-se pensá-la primeiro como uma multiplicação dos instrumentos à disposição, permitindo à arte tornar-se livre dos seus fins com os seus materiais e instrumentos. É a tese dita modernista (não sem um certo abuso, porque existem vários modernismos e este será sobretudo um modernismo do amanhã). A tese sustenta-se na velha objeção hegeliana: o que está só com os seus materiais e instrumentos não tem razão para fazer isto em vez daquilo. A resposta à objeção, dada exemplarmente por Adorno, obriga a conferir ao material uma vontade própria, ou seja, a remeter em definitivo a autonomia da arte para um destino técnico, supondo um impetus imanente a esta materialidade que recusa o simples modelo instrumental.

A segunda maneira pensa a viragem técnica da arte como uma elaboração das suas operações na potência de um novo mundo sensível – o mundo das máquinas, da energia, da eletricidade, posteriormente da informação e da comunicação. A técnica aparece assim como o processo global que dissolve a especificidade da arte.

Com efeito, ela anula a sua pretensão de ser mais do que uma técnica, mais do que uma modificação das energias do mundo ou uma prática instrumental de registo das coisas e da mobilização das energias. Ela realiza a arte suprimindo-a, fazendo das suas formas formas de vida. É a visão que merece mais propriamente a qualificação de modernista. No entanto, como vimos, este modernismo conhece duas grandes versões. A primeira absorve as manifestações da arte no vasto conjunto das intensidades, velocidades e dinamismos que compõem o novo mundo sensível. A segunda faz destas manifestações documentos sobre este mundo ou instrumentos para o interpretar e aí se orientar. É esta versão que é hoje em dia rebatida na banalidade da desmistificação que remete as diferenças ilusórias da arte na generalidade das formas da técnica e da mercadoria.

Todavia, existe ainda uma terceira maneira de pensar o efeito da multiplicação dos aparelhos. Nesta observamos menos a multiplicação dos instrumentos ao serviço dos fins da arte que a dos meios pelos quais as diferentes técnicas se indiferenciam e se prestam a realizar uma ideia da arte que é a da desespecificação. Esta indiferenciação não significa a supressão da arte num mundo de energia coletiva realizando o telos da técnica. Ela implica antes uma neutralização que autoriza as transferências entre fins, os meios e os materiais das diferentes artes, a criação de um meio próprio de experiência que não é determinado nem pelos fins da arte, nem pelos da técnica, mas organiza-se segundo os novos recortes entre as artes e as técnicas, tal como entre o que é arte e o que não é arte. A multiplicação dos aparelhos contribui assim para criar zonas de neutralização onde as técnicas se indiferenciam e trocam os seus efeitos, onde os seus produtos se apresentam a uma multiplicidade de olhares e de leituras, a zonas de transferência entre modos de abordar os objetos, de funcionamento das imagens e da atribuição das significações. Podemos deste modo pensar uma medialidade que escapa às teleologias da finalidade imperiosa ou do meio devorando o fim, que não reconduzem nem a uma ideia da soberania da arte, nem a uma ideia da dissolução da arte no mundo técnico.

O PLURAL DA ARTE¹

Juliane Rebentisch

Vicepresidente de Filosofia e Estética em HfG Offenbach, Alemanha

Tradução: Hugo Fernandes

1. Tradução inédita do capítulo "Der Plural der Kunst" do livro *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 2013 autorizada pela autora.

O projecto duma teoria de género das artes encontra-se hoje sob uma enorme pressão relativamente à sua explicação. Em primeiro lugar, as práticas artísticas tradicionais têm vindo a sofrer entre si uma abertura intermedial. A arte contemporânea está repleta de obras híbridas que já não conseguem ser explicadas de forma satisfatória pela lógica do desenvolvimento de determinada arte. Tais obras, situam-se, pelo contrário, entre várias artes e opõem-se claramente à divisão teórica da arte em várias artes. Em segundo lugar, a arte, por tradição, também foi absorvendo elementos exteriores ao campo artístico, tais como produtos industriais, objectos do dia-a-dia ou ainda as novas tecnologias, de tal forma que o estatuto das velhas práticas artísticas juntamente com as suas formas e meios de representação, é claramente posto em causa. Olhando para o estado actual das artes plásticas, à primeira vista tudo poderá parecer arte; tomem-se como exemplo os pedaços de madeira à beira da estrada (Olafur Eliasson, *Berliner Treibholz*, 2009-10), o ronronar de gatos (Terry Fox, *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*, 1977), os comunicativos empregados de museu (Tino Sehgal, *This Is So Contemporary*, 2005) ou ainda um urinol (Marcel Duchamp, *Fountain/Fontaine*, 1917); este último exemplo, anacrónico relativamente à arte contemporânea, surgiu mais cedo e veio a tornar-se num clássico da discussão teórico-artística em torno desta problemática.

Esta situação faz levantar duas questões fundamentais que estão relacionadas uma com a outra. A primeira põe em causa aquilo que define a arte, uma vez que já não pode ser definida a partir das diversas práticas e linguagens artísticas. A segunda questão diz respeito ao estatuto que as práticas artísticas tradicionais poderão ainda ter, caso o enquadramento da produção artística dentro das referidas práticas deixe de ser necessário. Será que se pode realmente – segundo a historiadora de arte Rosalind Krauss – designar a arte contemporânea como a «arte pós-medium»² (Krauss 1999)? Será que a produção artística actual é simplesmente desprovida duma disciplina?

Tal significa que se está perante aquilo que foi criticado pela estética modernista como uma «situação nominalista» (Adorno 1970, 91), em que a arte desce de forma arbitrária à categoria daquilo que é designado

como arte? Tal situação ficaria para além da definição conceptual, da evolução histórica e do discurso crítico, podendo ser classificada como pós-história estética.

(...) Vimos já teorias que põem de lado tais ideias pessimistas. Tal como nos apercebemos, a estética e a teoria filosófica da arte sofreram uma viragem completa, que determinou a forma como a especificidade da arte e a sua autonomia são entendidas. Como vimos ainda, isso não conduziu a nenhum afastamento relativamente à categoria da obra, implicando sim uma nova concepção a nível processual. A obra só se pode manifestar na e como a dinâmica criada entre ela e o sujeito que com ela se relaciona. A compreensão teórico-prática da autonomia estética tampouco implica um abandono das reflexões sobre a capacidade de compreensão de objectos estéticos, pois ficou demonstrado que a arte contemporânea reconhece a condição da função constitutiva que, de acordo com a experiência, vai ao encontro dessa compreensão e se reflecte de forma evidente nas suas formas. Para tal, lança apenas uma condição que diz respeito a toda a arte, cujo reconhecimento determina por si a poética da arte moderna, com o seu carácter aberto, dotada de diversas leituras e significados. As tendências para a diluição de fronteiras que se fizeram sentir de forma decisiva a partir da década de 60 do século XX vêm no seguimento da arte moderna, nomeadamente da crítica à sua teoria estética da fidelidade. A arte contemporânea isenta de fronteiras tem ainda origem, a outros níveis, na Modernidade, na medida em que já na arte moderna se tinham começado a fazer sentir impulsos de diluição de fronteiras, os quais foram adiados, ou pelo menos marginalizados, por fortes correntes da teoria de arte moderna.

Torna-se então necessário analisar este assunto com respeito à diluição das fronteiras entre as artes, pois perante o cenário da chamada mudança de paradigma, a questão do estatuto das velhas linguagens e suas teorias coloca-se de modo insistente. Qual é então o papel das teorias de género no estudo da diversidade de formas e técnicas de representação nos dias de hoje? Esta questão tem uma importância fulcral, na medida em que a divisão teórica da arte em várias artes e a reflexão sobre os seus meios e técnicas parece ser absolutamente inevitável para o conceito de arte dado pela teoria de arte e estética modernas.

2. Sobre a polémica do conceito «post-medium condition» cf. também, da mesma autora, *Perpetual Inventory*, Cambridge/London 2010, bes. p. xiv.

Torna-se assim necessário um pequeno esboço da posição ponderada que a questão da especificidade do *medium* toma, antes de se poder procurar a forma que o problema da especificidade do *medium* ganha na delimitação das fronteiras entre as artes, ou seja, com vista à arte contemporânea (como referido no primeiro parágrafo).

A diversidade das produções contemporâneas representa um desafio, não só face à questão sobre como devem ser formulados os problemas teóricos que surgem ao nível do *medium* e do género actualmente, mas

também face ao estatuto da teoria de género aplicada ao conceito de arte. Enquanto grande parte da teoria de arte moderna se fundamenta na convicção de que a arte só pode existir como concreta, ou seja, classificada em várias artes com os respectivos meios de representação, hoje a questão sobre a relação entre o geral ou universal (da arte) e o particular (as diversas formas concretas) já não é colocada ao nível da teoria de género, mas sim tendo em vista a singularidade de cada obra. Isto significa que também a pluralidade da arte nos dias de hoje deve ser totalmente repensada (como referido no segundo parágrafo).

ESPECIFICIDADE DO MEDIUM, ESGARÇAMENTO (VERFRANSUNG), INTERMEDIALIDADE

Não é por acaso que o nome do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg aparece frequentemente, sempre que se trata de fazer a distinção entre arte contemporânea e modernismo. Não só a influência de Greenberg continua a ser enorme até aos dias de hoje, como também os seus critérios de juízo se mostram incompatíveis com o grau de evolução da arte contemporânea. Que mau que seria para a arte contemporânea, – teria dito Greenberg. Tal argumento teria sido também usado por alguns críticos de arte fiéis à sua tradição, razão pela qual seria de levar a sério o argumento de Greenberg, caso dele se pretenda defender a arte contemporânea.

Greenberg também é capaz de dar resposta a um problema central da teoria de arte e da estética, nomeadamente à questão sobre se a autonomia da arte consegue ser explicada e, em caso afirmativo, como. Naturalmente que esta questão só se torna realmente pertinente durante a Modernidade, ou seja, no momento em que a arte se liberta da condição de estar ao serviço da Igreja e do Estado. A par da sua autonomia funcional, surge a ideia inquietante de a explicação sobre a sua existência também poder ser retirada da arte. Torna-se agora necessário encontrar a prova de que a arte possui um valor próprio, o qual vale a pena defender. Tal deve ser feito – Greenberg

não estava mais convencido disso do que Adorno – mesmo correndo o risco de a arte se vir a tornar num artigo de consumo ou num meio de distração ou entretenimento.

Em certa medida, Greenberg conseguiu compreender bem a questão relativa ao valor intrínseco da arte, nomeadamente a questão de se existe algum domínio puramente estético reservado apenas à arte que se consiga destacar dos outros. Segundo a sua famosa resposta a esta questão, só pode existir esse domínio com respeito ao *medium*, nomeadamente aos meios de representação *especificamente* artísticos, tal como existem de forma diferenciada em cada arte; esta foi a razão pela qual Greenberg contou a história da autonomização da arte como sendo a história da crescente tomada de sentido de cada uma das artes face à especificidade dos seus meios de representação próprios (Greenberg 1997, 266)³. É este contexto que serve de base à sua afirmação de que a essência da pintura deve perdurar ao nível da bidimensionalidade da tela, pois ela está isenta da tridimensionalidade da escultura e da narratividade da literatura. Cada arte está então incumbida de manifestar a especificidade dos seus próprios meios de representação de forma a afirmar a sua própria identidade perante as outras artes e também perante tudo o que permanece fora

do campo artístico. É de reter aqui que Greenberg identifica a autonomia da arte com a identidade de cada uma das artes. A reflexão sobre os *media* característicos de cada arte dá-se então em nome da sua autonomia e tem a missão imperativa de garantir a identidade de género de cada um. Em resultado disso, Greenberg recusou qualquer forma de arte com carácter *intermedial* (Greenberg 1997, 454).

A posição de Greenberg foi muito criticada pelo seu carácter demasiadamente reducionista, pelo facto de a essência da pintura ficar reduzida a determinadas características próprias das suas formas de representação ou, fazendo uso das suas próprias palavras, ficar reduzida ao suporte (*support*), como é o caso da bidimensionalidade da tela. Perante tal teoria, as dimensões das pinturas, das quais ele se serve para a sua teoria, deviam ficar excluídas, dimensões estas que fazem parte de pinturas como as de Jackson Pollock e que também se fazem sentir na superfície plana mediante o efeito *all over*. Desta forma, também é criada uma ilusão espacial na superfície pictórica com os *drip paintings* de Pollock, provocada, em certa medida, pelas camadas de tinta. Também é de realçar a importância do jogo entre a linha e o plano nestas obras que apenas poderão ser classificadas como abstractas na medida em que não significam simplesmente o outro elemento da figuração, permanecendo antes em referência a ela. Se o projecto da pintura moderna fosse somente o de exprimir a bidimensionalidade da tela, já teria provavelmente chegado ao fim com o pintor Morris Louis, pintor bastante apreciado por Greenberg. A pintura de Louis – a qual também não se pode reduzir a este aspecto – ficou conhecida pelo facto de este artista fazer escorrer tintas muito diluídas pela tela, de forma a que quase não se possa afirmar que exista tinta sobre a tela. Pintar de forma mais diluída que isto é praticamente impossível. No entanto, não são só as consequências desse fim da pintura, à luz da concepção de Greenberg da autonomia da arte, que são problemáticas⁴. Juntamente com elas, é menosprezado o facto de os meios de representação estarem sempre a ser reinventados pelos artistas. Os aspectos relacionados com os meios de representação, o pincel, a tela, e as

tintas vão variando com a pintura, a qual vai lidando com eles (Fried 1995, 368), (Krauss 1999, 53).

No entanto, também lá onde – ao contrário de Greenberg – a teoria de arte moderna foi procurar à história das relações artísticas a essência das artes, em vez de o fazer a partir de certas características dos seus *media*, está convicta de que a arte só pode existir *no meio* das artes (Fried 1995, 361). À semelhança da crítica de arte moderna influenciada por Greenberg nos EUA, na Alemanha, a estética e a teoria de arte moderna do período pós-guerra também se mantém agarrada ao sistema das artes. Foi assim que as batalhas de Michael Fried – historiador e crítico de arte influenciado por Greenberg – e do filósofo Theodor W. Adorno, do outro lado do Atlântico, travadas contra a diluição das fronteiras entre as artes foram marcadas pela convicção de que a arte, enquadrada segundo os géneros artísticos tradicionais, só podia existir mediante uma actualização das suas *respectivas* tradições.

O ensaio de Adorno dedicado a esta problemática, *Die Kunst und die Künste*, (Adorno, 1977, 448)⁵ toma uma posição deveras interessante, porque as teses expostas parecem contradizer um purismo de género com o cunho de Greenberg. Assim, em Adorno e contrariamente a Greenberg, a autonomia da arte não vem associada à ideia de resistência relativamente às expectativas convencionais de determinado objecto poder vir ainda a ser, ou não, considerado arte. Deste ponto de vista, a divisão da arte em artes era vista por ele como uma convenção tenaz da qual a arte se devia libertar em prol da sua autonomia (Adorno 1977, 434).

É esta a ideia que está por detrás da defesa de Adorno, daquilo que ele denomina por *esgarçamento* (*Verfransung*) dos géneros artísticos. É fácil de entender o que ele quer dizer com este conceito se se imaginarem dois tapetes, um ao lado do outro, com as franjas entrelaçadas umas nas outras, criando uma espécie de transição entre elas. Contudo, o facto do *esgarçamento* (*Verfransung*) das franjas não fazer com que os tapetes se desfiem continua a ser decisivo para Adorno, pois

3. Relativamente à discussão em torno de Greenberg e dos outros críticos afins, do ponto de vista de Niklas Luhmann: Cf. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M., 2003, S. 82-101. Alguns desses argumentos são resumidos em seguida e complementados com novos pontos de vista.

4. Para uma crítica tenaz e satírica a Greenberg, Cf. Tom Wolfe, *Worte in Farbe. Kunst und Kult in Amerika*, München 1992, p. 39-65.

5. Do mesmo modo, para aprofundar a discussão à volta deste ensaio, Cf. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, p. 101-146. À semelhança de Greenberg (Cf. Nota 2), o mesmo também é válido para Adorno relativamente ao seu ensaio. Alguns dos argumentos desenvolvidos em *Ästhetik der Installation* encontram-se aqui resumidos e complementados com outros.

ele defende uma evolução ou um desenvolvimento que resulta da discussão em torno das especificidades dos *media* de cada arte. Neste ponto, volta a tomar uma posição semelhante à de Greenberg. Porém, contrariamente a este, Adorno não está interessado em garantir uma identidade de géneros bem definida, partindo antes do princípio que a diferenciação das artes como ponto de partida para uma produção artística e autêntica é inevitável. Esta convicção tem origem no pressuposto histórico-filosófico de que a diferenciação das artes e o princípio da divisão do trabalho na sociedade burguesa estão intrinsecamente relacionados, uma vez que este princípio não só cria uma separação entre as pessoas como também acaba por criá-la no próprio indivíduo, se atendermos ao facto de que mesmo em cada um, os órgãos dos sentidos foram alvo duma evolução diferenciada, de acordo com a sua função (Adorno 1971, 97). A crítica de Adorno relativamente à *Gesamtkunstwerk* está inserida neste contexto. A *Gesamtkunstwerk* causa a Adorno uma falsa impressão de unidade das artes, bem como dos sentidos correspondentes. Esta impressão acaba por esconder as diferenças factuais entre as artes historicamente diferenciadas e o grau de desenvolvimento dos sentidos de cada indivíduo, sem que seja possível levantar o véu que paira sobre esta homogeneidade. A este argumento histórico-filosófico junta-se ainda outro de natureza crítica e artística, uma vez que, para Adorno, a diferenciação histórica das artes implica que apenas possa haver «justeza do material» (*Materialgerechtigkeit*) quando os artistas se entregarem aos problemas que se colocam dentro de cada arte. Só uma especialização desse tipo dará ao artista a capacidade de transpor por si próprio os limites da lógica da coisa (*Sache*) e de abrir a obra de arte a uma nova dimensão universal (Adorno 1974, 119). Por essa razão e, à semelhança de Greenberg, Adorno acaba por achar que a arte só pode existir no meio das artes (Adorno 1977, 448). A esse respeito, ambas as posições podem ser consideradas absolutamente modernas.

Consequentemente, os comentários de Adorno, deveras amistosos relativamente às tendências de *esgarçamento* (*Verfransung*) da arte do seu tempo, não devem ser de modo algum mal interpretados⁷, pois ele exige da produção artística – à semelhança de Greenberg

– uma discussão altamente especializada em torno das características dos *media* de cada arte, com a diferença de que esta reflexão deve, em primeiro lugar, trazer também à luz transições entre as diversas artes, em vez de servir apenas para estabelecer os limites de umas em relação às outras. Porém, tratam-se exclusivamente de passagens ou transições estabelecidas pelos respectivos *media*. Segundo Adorno, poder-se-iam referir como exemplos de fenómenos de *esgarçamento* (*Verfransung*) a reflexão da poesia concreta sobre a qualidade gráfica da escrita, a qualidade gráfica das notações musicais dada também por aquelas que são conhecidas como notações gráficas, a entoação do elemento sonoro da língua em James Joyce, ou ainda, a dimensão escultórica das telas armadas (*shaped canvases*) de Frank Stella. Ao debruçar-se sobre tais fenómenos, não pretende Adorno de modo algum acabar com a lógica de género, estando antes interessado em alcançar uma compreensão mais abrangente. Uma análise da interação *entre* as artes, deveria possibilitar uma compreensão mais precisa das suas *diferenças*. Fazendo uso das palavras de Martin Seel, trata-se de relações entre *media*, fundamentais ou *constitutivas* para os géneros questionados, as quais são essenciais para cada uma das formas (Seel 2000, 178). Deste modo, torna-se evidente que não se trata de quaisquer relações entre as artes; nem todas as artes desempenham a mesma função constitutiva que as outras. Pegando novamente no exemplo dos tapetes entrelaçados uns nos outros, obtém-se uma determinada ordem segundo a qual nenhum tapete está ligado ao outro. Resulta antes num mapa onde se podem visualizar as várias artes em relação umas às outras, não pondo em causa a sua identidade, caracterizando-as antes de forma mais precisa.

Perante o grande interesse de tais fenómenos, torna-se imperativo que permaneçam dentro dos horizontes do sistema artístico tradicional que vem sendo fortemente questionado e, juntamente com ele, a teoria de arte moderna que o sustenta, pois por outro lado, a arte tem-se vindo a fortalecer desde a década de 60 do século XX, a evoluir de tal maneira que vai deixando para trás os anteriores fenómenos de *esgarçamento* (*Verfransung*): através da encenação de objectos do quotidiano (*readymades*) ou de ideias (arte conceptual), ela demarca-se relativamente ao sistema artístico, faz

6. N. do T.: O termo alemão *Gesamtkunstwerk* refere-se à obra de arte total, no seu todo.

7. Cf. Tese de Christine Eichel: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. Perspectivas duma estética interdisciplinar na obra póstuma de Theodor W. Adorno, Frankfurt/M. 1993.

montagens com elementos provenientes da cultura visual com meios de representação tradicionais, serve-se de tecnologias utilizadas fora do campo artístico e produz ainda híbridos *intermediais*.

Ao focar a atenção nestes últimos, deparamos imediatamente com o próximo ponto importante, nomeadamente o de que, enquanto a teoria modernista se mantiver presa ao sistema das artes estará a aproximar-se do limite. É assim que Michael Fried critica a *minimal art*, pelo facto de, por um lado, as suas formas simples terem, por um lado, afinidades com a tradição da pintura e, por outro, com a da escultura, sem se inclinarem mais de forma explícita para um dos lados (Fried 1995, 361). Na verdade, a *minimal art* permite uma experiência óptica e também táctil sem pôr de parte as relações de tensão dos dois modos de experimentação. Talvez seja possível identificar essa relação de tensões de forma mais evidente do que no cubo de Tony Smith (*Die*, 1962/1968), nas instalações minimalistas feitas com cordéis de Fred Sandback que podem ser frequentemente experimentadas como constelações repletas de imagens criadas por linhas suaves sobre fundo neutro, transmitindo, ao mesmo tempo, a sensação táctil resultante duma intervenção na arquitectura do espaço expositivo⁸.

Torna-se imediatamente claro e exemplificado que as produções *intermediais* da arte contemporânea não afectam apenas o sistema das artes como também o direito à unidade da *Gesamtkunstwerk*. Enquanto a *Gesamtkunstwerk* apenas consegue alcançar a integração das artes numa unidade fechada através duma supressão das diferenças entre elas, a *intermedialidade* contemporânea encontra-se sob o signo da obra de arte aberta, insurgindo-se contra tais limitações a nível programático. A maior parte dos artistas atuais que fazem obras de carácter híbrido, está mais interessada em pôr em evidência as diferenças de cada *medium* nos seus trabalhos, bem como de entre os sentidos e dimensões experienciais a eles associados, ao invés de se mostrarem a favor duma impressão total unitária.

Tais obras também não invalidam uma reflexão sobre os *media* presentes em cada uma delas. A questão da especificidade do *medium* surge de novo, na medida em

que a referida reflexão se tem que restringir aos domínios de cada arte. Observando agora obras em que já não é possível decidir sobre a questão da categorização em cada uma das artes, assiste-se ao confronto das respetivas lógicas próprias e diferentes tradições, o qual poderá ser profícuo para a sua compreensão. O antigo sistema artístico mantém-se presente sem que a sua lógica identitária seja, no entanto, capaz de determinar a natureza da produção artística. Também se pode dar o caso de o próprio sistema se vir a tornar o objeto da interpretação, caso as obras dotadas de carácter híbrido possibilitem um olhar sobre as tradições e os *media* nelas utilizados; dito por outras palavras, o conceito das velhas artes é assim trazido às claras a partir das produções *intermediais*. De modo a conseguir responder a este desafio a nível científico-artístico, é necessário abdicar livremente da posição de determinado sistema filosófico, a partir do qual seja possível indicar a identidade das artes e das respetivas obras previamente.

O material fornecido pela arte contemporânea é rico em conteúdo, seja ele dado pelo do confronto de diferentes *media* e tradições de género específicas com novas formas híbridas ou pela tematização de formas de representação mais antigas noutras mais recentes, como a pintura no cinema, por exemplo. Na verdade, o papel das tecnologias e dos novos *media* neste contexto não é de menosprezar; a inclusão da fotografia e do cinema no grupo das outras artes já tinha agitado de forma considerável a velha teoria de género. O mesmo é válido para os *media* digitais. Através da sua emissão é possível produzir linguagem ou música e também imagens e objetos tridimensionais animados ou não, servindo-se os autores de tais obras de impressoras 3D. Graças a este desenvolvimento, é diluída a estreita ligação entre o suporte e a produção artística, defendida pela teoria de arte modernista. Aquilo que é considerado digital, já não estabelece aqui uma relação interna com aquilo que é artisticamente relevante. Para os teóricos que se ocupam com o presente das artes tradicionais, isso significa, por um lado, que tal já não é possível sem uma tematização expressa dos formatos tecnológicos com os quais as velhas artes se deparam hoje em dia; por outro lado, esta constelação vem-nos lembrar de novo que já não é possível *garantir* de forma recíproca a teoria

8. Relativamente ao uso do conceito de «táctil», aqui: que não é redutível à experiência óptica ao nível da arquitectura Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (ed), Vol. I.2, Frankfurt/M. 1974, p. 435-469, aqui p. 465f.

das artes e a teoria da arte relativas aos *media*, mais concretamente, aos meios de representação, tal como sucedia com a teoria de arte moderna.

Assim, a já híbrida e mutável *minimal art*, situada algures entre escultura e pintura, vê-se obrigada a uma compreensão artística que, à semelhança de Greenberg, não reduz a autonomia da arte à identidade dos velhos géneros artísticos nem à ideia de Adorno, segundo a qual deve existir arte autêntica no meio das artes tradicionais. De uma perspetiva histórico-filosófica, a sua diferenciação deveria ser encarada como o reflexo direto duma sociedade organizada em que existe uma distribuição de tarefas. Porém, a circunstância que faz com que a arte contemporânea *intermedial* já não se deixe limitar a este enquadramento histórico-filosófico não significa necessariamente que a ideia da «justeza do material» (*Materialgerechtigkeit*) se venha a tornar obsoleta; a referência às diversas teorias das artes e às possibilidades que os seus *media* representam para as produções *intermediais* desempenha, pelo contrário, um papel relevante. No entanto, tal deixou de ser um fator decisivo para o estatuto das artes, uma vez que a lógica própria e a autonomia daquilo que é estético não conseguem ser fundamentadas por uma referência à natureza das formas de representação artísticas nem a alguma das suas técnicas ou procedimentos, devendo antes ser entendidas segundo uma perspetiva teórica e epistemológica. A sua resistência a definições

objetivistas de autonomia estética estabelece a ligação das produções *intermediais* com aquelas que se movem completamente fora do sistema artístico. (...) As suas transposições não significam de maneira alguma que a discussão em torno da dimensão social fique excluída das condições que a sustêm, sendo, pelo contrário, bastante alargada para além da tematização das formas e dos meios de representação.

No entanto, Adorno já não conseguiu integrar estas evoluções na sua estética devido aos seus pressupostos histórico-filosóficos. Face à justificação de Adorno para uma inevitabilidade da lógica de género, parece ser preferível tomar por verdadeiro o que Bubner concluiu face às tendências de diluição de fronteiras da arte, em que estas representam alguns entraves, juntamente com a definição filosófica de arte, em particular. Tudo indica que a evolução no sentido da diluição de fronteiras entre as artes – contrariamente aos relatórios caducos dos críticos modernistas – não se dá mediante uma afronta contra a autonomia do elemento estético, mas sim mediante uma análise profunda sua lógica específica.

Contudo, saltam à vista novas perspetivas, partir das quais se torna claramente evidente que a arte contemporânea não se estilhaça com a estética moderna, mas apenas com aquelas correntes que deslocam a lógica própria do elemento estético.

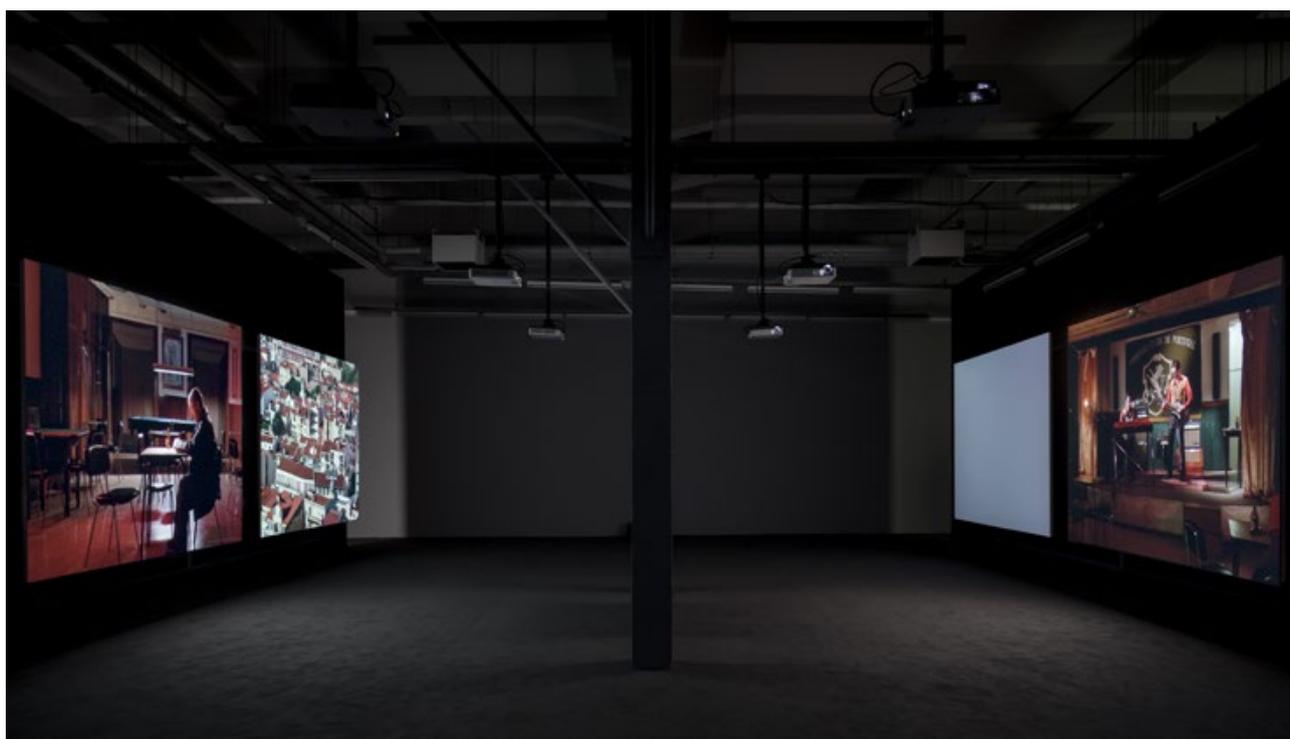


Fig. 01 · Stan Douglas, *The Secret Agent*, 2015

O DIREITO ESTÉTICO DA SINGULARIDADE

Uma das características da arte contemporânea que talvez salte mais à vista é a diversidade de formas com que ela se apresenta, uma diversidade que já não se consegue abordar ou que se consegue, embora de forma muito limitada, a partir de categorias ou classificações teóricas de género. No entanto, muito ou pouco, os domínios estáveis das artes tradicionais continuam a existir. Ao conceito de arte contemporânea é associada uma condição referente à produção artística que nela já não se consegue articular de forma harmoniosa. Isso também é válido se se tiver em conta a complicação que representa o facto de a referida condição estar ainda relacionada com as formas organizacionais desses domínios devido às lógicas institucionais e económicas, nas quais se faz valer de forma distinta. É desta forma que se comportam sobretudo as instituições de artes plásticas que trazem associados o rótulo «arte contemporânea» e as respetivas diluições de fronteiras, mesmo que os outros campos não se tenham também fechados a tais desenvolvimentos. Veja-se o exemplo da cultura festiva no campo musical, a qual tem reagido a produções que não só não se conseguem integrar na indústria musical, como também já não conseguem ser categorizadas de acordo com a tradição musical, dada a necessidade de compreensão *intermedial*. O teatro como instituição tem sofrido uma abertura a formas de índole performativa e instalativa sob o signo do pós-dramático, deixando para trás as tradicionais salas de teatro. Também um festival de cinema como a *Berlinale* tem vindo a integrar, entretanto, o chamado *Forum Expanded*, um formato expositivo próprio para obras *intermediais* que deixaram de poder ser apresentadas no cinema e que são adequadas para a compreensão do fenómeno cinematográfico da sua época, dum ponto de vista artístico e comparado.

Se não estou em erro, a posição destacada das artes plásticas – aqui estão também incluídas as chamadas instituições de arte contemporânea – não se explica exclusivamente a partir dos seus modelos comerciais. Como é evidente, o sistema das galerias e o financiamento de projetos no âmbito de exposições de grande envergadura em museus tem-se tornado algo extremamente atrativo. No entanto, a economia não consegue explicar de forma satisfatória o papel das artes plásticas neste contexto. Uma das razões

significativas para o seu lugar de destaque reside no facto dos questionamentos mais radicais do sistema artístico terem ocorrido primeiro no campo das artes plásticas, originados, por um lado, por discussões à volta do *readymade* e, por outro, pela arte conceptual. Mediante a apresentação de objetos de uso quotidiano e de ideias como sendo arte, a questão fundamental «O que é a arte?» passou a ocupar um lugar central na discussão. Seja como for, a discussão limitada apenas aos campos delineados segundo a teoria de género, mencionada anteriormente, deixa de fazer sentido. Talvez por essa razão, as instituições ligadas às artes plásticas se mantenham abertas a experiências *intermediais* com origem noutras artes.

Enquanto for verdadeira a tese de que a dissolução das fronteiras entre as artes deve ser vista em conjunto com a busca do conceito de arte no geral – tal como surge de forma particularmente enérgica nas discussões sobre o *readymade* e a arte conceptual – levanta-se imediatamente o outro problema, representado por esta constelação ao nível da relação entre o geral (universal) e o particular, problema este que tinha sido já identificado pela teoria de arte modernista através da relação da arte (no geral) com as artes (no particular). Na verdade, as diversas produções da arte contemporânea não estão diametralmente opostas em relação à antiga divisão da arte em artes resultante da teoria de género, a ponto de ser necessária a criação de novos géneros. A evolução no sentido da arte contemporânea pode ser entendida como uma radicalização de motivos que já na estética modernista do período pós-guerra tinham desempenhado um papel importante.

É isto que Adorno sublinha, aquilo que mais tarde veio também a ser realçado pelos filósofos Jean-François Lyotard ou Jean-Luc Nancy, nomeadamente o facto de que cabe a todas as artes insurgir-se contra a sua própria convencionalização, ou seja, rebelar-se contra os contextos de expectativas estéticas e desconcertar as categorias com a ajuda das quais a procuramos conceber. Adorno enalteceu constantemente a resistência que a produção artística — aquela que produz coisas «que não sabemos o que são» (Adorno 1970, 174) — precisa de oferecer às regras, convenções e categorias pré-estabelecidas e que servem de categorização à

arte. A autonomia da arte é dada pela sua resistência à própria lógica da identificação. De forma bastante semelhante, fala Lyotard num texto eloquente sobre o sublime em Barnett Newman, referindo que a arte deve ser entendida como o acontecimento do indeterminável (Lyotard 1984, 154) e mantém-se ligado a Nancy numa meditação sobre a arte da poesia, uma arte que nunca chega a ser idêntica a si própria, havendo a necessidade de ser definida em função da sua capacidade de se insurgir contra si própria. A poesia situa-se nos limites das nossas categorias, onde se coloca o problema do acesso, ou seja, onde se dá um distanciamento entre nós e aquilo que nos move (Nancy 2006, 4).

Todas estas definições remetem para a conhecida experiência de que as obras que estão assentes em convenções e formatos pré-estabelecidos depressa perdem a credibilidade, passando a ganhar a qualidade de objecto decorativo ou *kitsch*, segundo o conceito de Adorno, que classifica como *kitsch* tudo aquilo que perdeu o seu vigor estético (Adorno 1970, 77). A arte que é arte nunca abdica do seu conceito, jamais será possível fazer deduções daquilo que é arte a partir de definições, regras ou técnicas gerais. Ela liberta-se de tais generalizações para reclamar o direito ao conceito geral (universal) de arte em cada uma das suas formas singulares. Enquanto a compreensão da autonomia da arte tiver que passar – de acordo com o que defendem autores como Eco ou Bubner – essencialmente pelo carácter ambíguo das obras, pela sua abertura semântica ou indefinição, ela continuará a existir, apesar da existência desse paradoxo interno.

Não é por acaso que este importante motivo transcende as diferenças entre posições defendidas pela teoria modernista e pela mais recente teoria estética, pois também continua a ser relevante para os desenvolvimentos que se insurgem contra a divisão convencional da arte em artes. Na verdade, dentro deste contexto, o desenvolvimento no sentido da diluição de fronteiras entre os vários *media* parece representar mais uma ruptura com a teoria estética de Adorno, do que a sua radicalização. Foi assim que Adorno concluiu, na obra «*Die Kunst und die Kunst*», que a relação de tensões entre o geral (universal) e o particular pode ser atenuada se a divisão da arte em artes for ela própria uma convenção, uma regra geral, contra a qual a arte se deve rebelar em prol da sua autonomia. Contudo, não foi capaz

de tirar daí as consequências da defesa da diluição de fronteiras entre as formas artísticas, devido aos seus pressupostos histórico-filosóficos. No entanto, ao rejeitar tais pressupostos, o facto de que a arte contemporânea valoriza a singularidade é posto em evidência. Existem actualmente grandes obras que servem de fundamento a práticas artísticas bastante singulares, mas que ao mesmo tempo apenas servem de fundamento a essa obra específica, não se conseguindo gerar protótipos que possam ser aplicados à produção artística no seu todo. Através da análise de cada uma das obras, é possível constatar que não necessitam apenas de uma dimensão que possa ser generalizada como técnica, concepção ou processo, sendo antes necessário um conjunto delas. Hoje, a relação de tensões entre o geral (universal) e o particular manifesta-se em cada obra de forma individual. O particular já não reside em cada uma das diversas artes, mas sim, de forma inesperada, ao nível do carácter multifacetado das obras.

Fazer tal afirmação significa dizer que as tendências conducentes à dissolução das fronteiras entre as artes não devem ser entendidas de forma errónea, como um desenvolvimento que se dá no sentido do particular para o geral; tal seria válido apenas se o particular, tal como na teoria de arte moderna, fosse identificado com o carácter específico das práticas artísticas tradicionais, de forma a que as obras que recusam ser classificadas como sendo do mesmo tipo exigissem do conceito geral de arte a designação de «genéricas». Uma designação desse tipo, como aquela dada por Thierry de Duve no seu livro *Kant After Duchamp*⁹ (Duve 1996, 269), induz em erro, na medida em que tais obras de maneira alguma se desmoronam, estabelecendo antes uma relação de tensões precária num contexto de expectativas estéticas que resulta da institucionalização de juízos estéticos e dos seus critérios de julgamento subjacentes. A lógica estética seguida por estas obras, a meta-norma estética à qual obedecem, reside onde o acto da determinação, o próprio acto de julgar se torna problemático.

De acordo com a sua essência paradoxal, a arte persiste, por definição, numa diferença em relação à sua própria definição. Enquanto não houver a necessidade de o singular colectivo 'arte' fazer referência à lógica diferencial resultante desse paradoxo, nenhuma obra de carácter geral irá desmoronar sem se deixar enganar.

9. «The readymades are art, not painting, not sculpture, and not something interspecific straddling both», escreveu de Duve face à discussão em torno do conceito de Greenberg de especificidade do medium. «[T]hey are generic and nothing but generic» (p. 269).

Nunca existe «a arte», apenas existe arte. O plural da arte deve ser entendido como um «singular» – segundo o que foi referido por Jean-Luc Nancy noutro contexto – de maneira que o conceito *arte* designe algo geral, algo que é «não diferente», sendo, no entanto, «concebível apenas na simultaneidade paradoxal (...) da singularidade dispersa» (Nancy 2004, 27) das obras, em que cada uma representa um desafio em duplo sentido ao nosso juízo.

Um desafio ao nosso juízo é-nos dado pelas obras multifacetadas de arte contemporânea, sobretudo na medida em que já não conseguem ser reconhecidas como arte de acordo com as categorias teóricas tradicionais. Então, já não é possível deduzir o estatuto artístico de determinado objecto a partir das suas características. No entanto, isso apenas tem lugar em favor duma lógica estética genuína, após a qual a experiência estética se inicia. De modo algum significa isto o fim da crítica de arte, tal como foi anunciado anteriormente. Assim, uma obra deixa de ser avaliada a partir de características objectivas e determinadas que asseguravam previamente o seu estatuto artístico, para virem depois a ser experienciadas esteticamente. Em vez disso, determinado objecto é avaliado a partir da experiência na qual as próprias acções resultantes da nossa definição se tornam reflectidamente temáticas. Dito por outras palavras, só mediante operações artísticas se manifestam as diferenças individuais da arte. A partir de cada uma das suas formas singulares é possível sermos colocados numa situação na qual o problema relativo ao seu acesso se coloca, de maneira a pôr em jogo a nossa capacidade de julgamento e a que a obra se possa desenvolver na dinâmica das formas que toma. Ainda antes dos diversos problemas (...) levantados pelas obras contemporâneas ao nível de conteúdo, a sua insistência no direito à singularidade é confrontada com o carácter geral (universal) dos conceitos.

No entanto, perante um cenário em que o juízo estético atribui o rótulo de «arte» a determinados objectos que possibilitam uma experimentação através da sua existência de carácter excêntrico e singular, os desenvolvimentos no sentido da diluição das fronteiras entre as artes também se devem justificar como desenvolvimentos que deixaram para trás as identidades de género, mediante a compreensão da essência do próprio elemento estético. Ao mesmo

tempo, surge uma reformulação daquilo que deve ser a natureza e a função da crítica de arte, pois no momento em que a crítica de arte deixar de consistir em indagações policiais sobre se as produções de arte contemporânea singulares ainda são fiéis às categorias teóricas, passando antes a ter a função de definir cada acontecimento singular da arte de forma própria, surgirá um novo rol de dificuldades perante os críticos. Já na década de 80 do séc. XX, Jean-François Lyotard se tinha apercebido de forma clara que a função da crítica de arte tinha passado a ser a de separar o acontecimento singular, representado por uma obra, de outro que é incompreensível ou da menos estética lógica do novo, a da inovação (Lyotard 1984, 164).

A primeira definição é urgente nos tempos que correm, pois já existe o perigo de a compreensão da pluralidade singular da arte vir a ser banalizada. De acordo com a banalização da lógica do acontecimento estético, em caso de dúvida, tudo aquilo que não consegue ser compreendido é arte: «Isto é arte ou pode ficar fora?». Torna-se imperativo lembrarmo-nos de um argumento contra esta banalização (...), nomeadamente aquele que diz que só vive determinada experiência estética quem não permanece indiferente perante as obras de arte, quem consegue penetrar no seu mundo e familiarizar-se com elas. A experiência do carácter ambíguo da arte resulta de uma provocação da arte a nível cognitivo e não de um bloqueio por ela criado. O fenómeno da indeterminabilidade é o de uma negatividade que vai corroendo as nossas definições a partir de dentro (Menke 2010, 28) e não a reificação do elemento indefinido. Qualquer produção artística que transponha o carácter ambíguo da arte para uma falta de referências entre os seus elementos ou para uma simples ausência de significado deve ser alvo de crítica logo desde o início (Menke 2010, 27)¹⁰.

Também a segunda definição, que respeita a Lyotard, a do acontecimento estético da inovação com sucesso a nível comercial, é de extrema importância para a questão da autonomia da arte. Por outro lado, a diferenciação que tanta coisa acarreta consigo dá-se perante a qualidade da respectiva experiência, pois o objectivo da lógica comercial – o de querer sempre exigir algo de novo – é tudo menos o fenómeno estético. O novo deve ser integrado no mundo existente do consumidor. A questão decisiva que é colocada aos consumidores pela nova mercadoria é a de se

10. Para uma crítica de arte que utiliza tal argumento como, por exemplo, em Amt de Neo Rauch.

ela vai ao encontro deles ou não. Trata-se aqui de se reapropriar da escolha das mercadorias, o que também significa saber mostrar-se como alguém a quem essa nova coisa vai ao encontro (Menke 2011, 231-233). Geralmente, a referida inovação de sucesso a nível comercial combina o conhecido com o factor surpresa, de tal forma que se tornam possíveis tais adaptações da própria identidade às inovadoras mercadorias. «A inovação» – assim escreve Lyotard – «vai andando, funciona». No entanto, o acontecimento estético «é interrompido» (Lyotard 1984, 164)¹¹, bem como a própria lógica da identificação. O sujeito da experiência estética é, ele próprio, rejeitado em certa medida, da mesma forma que o automatismo da apropriação é interrompido. Enquanto que no mundo do consumo, cada objecto novo e estranho é desejado e passível de ser apropriado para reajustar a própria identidade, o encontro com a arte possibilita uma experiência em sentido contrário, na qual até os objectos mais familiares se tornam estranhos; uma experiência – se assim se preferir – de desapropriação estética ou expropriação.

Esta distinção é de extrema relevância do ponto de vista teórico da arte, pois torna evidente que a compreensão do plural singular da arte significa o reconhecimento de uma lógica, segundo a qual se

torna necessário que a arte se liberte de tudo aquilo que se lhe apresenta como convenção (Janecke 2011)¹² em prol da sua autonomia. Muitas das produções artísticas contemporâneas estão menos direccionadas para a criação de objectos formalmente novos, ambicionando antes um distanciamento estético relativamente àquilo que é conhecido.

Desta forma, tal representa uma implicação resultante do facto de a arte se ter libertado das fronteiras, significando também que as suas operações estéticas já não têm que ficar limitadas ao domínio da discussão em torno dos seus próprios meios e formas de representação. A arte, pelo contrário, transpõe várias vezes os seus limites para os domínios do não-estético que, seguindo a sua maneira muito própria, ficam subjugados à sua lógica transformativa. No entanto, de maneira nenhuma significa isto que a arte tenha ficado isenta duma discussão auto-reflexiva sobre as suas condições inerentes, alargando, pelo contrário, a sua compreensão a tal discussão de forma radical, pois já não são só os meios de representação e as convenções sobre a formação das formas a eles associadas, à volta das quais se gera a discussão sobre a institucionalização da arte; levantam-se ainda outras convenções e normas – institucionais, económicas, sociais e culturais – que interpenetram a «instituição arte».

11. Relativamente à distinção enunciada neste parágrafo, Cf. Juliane Rebentisch, Some Remarks on the Interior Design of Contemporary Subjectivity and the Possibilities of Its Aesthetic Critique, in: Lynne Cooke/Josiah McElheny/Johanna Burton (Hg.), *Interiors*, Berlin 2012, p. 311-317.

12. Jörg Heiser também salienta que «o descrédito da arte em relação às escolas por ela própria formadas» é uma importante prova da sua qualidade. Cf. Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007, aqui p. 349.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. – *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

____ – *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (ed.), Bd. 10.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1977.

____ – *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1974.

BENJAMIN, Walter – «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (eds.), Vol. 1.2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.

DE DUVE, Thierry – *Kant after Duchamp*, Cambridge MA/London: The MIT Press, 1996.

EICHEL, Christine – «Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adorno», Tese PhD., Frankfurt/M, 1993.

FRIED, Michael – «Kunst und Objektivität». *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive* Gregor Stemmrich (ed.). Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995.

GREENBERG, Clement – *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1997.

HEISER, Jörg – *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*. Berlin: Claassen Verlag, 2007.

JANECKE, Christian – *Maschen der Kunst*. Springe zu Klampen Verlag, 2011.

KRAUSS, Rosalind E. – *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

____ – *Perpetual Inventory* Cambridge MA/London: The MIT Press, 2010.

LYOTARD, Jean-François – «Das Erhabene und die Avantgarde». *Merkur*, 2, 1984.

MENKE, Christoph – «The Aesthetic Critique of Judgment». *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*. Daniel Birnbaum/Isabelle Graw (org.). Berlin, New York: Stenberg Press, 2010.

____ – «Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum». *Kreation und Depression*. Christoph Menke/Juliane Rebentisch (org.). Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2011.

NANCY, Jean-Luc, «Making Poetry». *Multiple Arts. The Muses II*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

____ – *singulär plural sein*. Berlin: Diaphanes, 2004.

REBENTISCH, Juliane – *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2003.

____ – «Some Remarks on the Interior Design of Contemporary Subjectivity and the Possibilities of Its Aesthetic Critique». *Interiors*. Lynne Cooke/Josiah McElheny/Johanna Burton (eds.). Berlin, New York: Stenberg Press, 2012.

WOLF, Tom – *Worte in Farbe. Kunst und Kult in Amerika*. München: Knauer, 1992.

WILLIAM KENTRIDGE: A POTÊNCIA DA “ESPECIFICIDADE DIFERENCIAL” RESGATADA NA OBSOLESCÊNCIA

WILLIAM KENTRIDGE: THE POTENCY OF THE “DIFFERENTIAL SPECIFICITY” THROUGH OBSOLESCENCE

AnaMary Bilbao

Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações (FCSH-UNL)
anamarybilbao@gmail.com

RESUMO

Este breve ensaio parte do livro “*A Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), escrito pela crítica e teórica de arte americana Rosalind Krauss (1941). Embora possamos admitir que a autora assume, por vezes, uma posição que acaba por limitar a própria pluralidade de sentidos que reivindica, reconhecemos a importância do seu livro para analisar o conceito de *medium* e o surgimento do paradigma «*pós-medium*». Iremos também recorrer às suas ideias para pensar a “especificidade diferencial” e a potência da mesma face ao contexto das práticas artísticas contemporâneas. A obra do artista William Kentridge será aqui analisada com particular atenção, considerando a recorrência a uma técnica de elaboração gráfica de animação dotada de obsolescência, o que nos permitirá aprofundar os pressupostos enunciados.

PALAVRAS-CHAVE

Medium | Pós-medium | “Especificidade diferencial” | Obsolescência

ABSTRACT

This short essay takes as its starting point the book “*The Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), written by the American art critic and art theorist Rosalind Krauss (1941). Here we recognize the importance of her book to analyze the concept of the “medium” and the emergence of the “post-medium” paradigm. We will also embrace Krauss’s notion of “differential specificity” to think about contemporary art practices. The work of William Kentridge will help us to deepen the stated assumptions. We will analyze with particular consideration his recurrence to a specific technique of animation which is endowed with a characteristic obsolescence.

KEYWORDS

Medium | Post-medium | “Differential specificity” | Obsolescence

Em “A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Rosalind Krauss (1941) começa por analisar o trabalho de Marcel Broodthaers (1924-1976), procurando com essa análise aprofundar o que denomina post-medium (pós-medium). Destacando, por exemplo, a obra *Museum of Modern Art, Eagles Department* (1968-72) (Fig.01) de Broodthaers, e em particular uma das secções que a compõe, *Section des Figures: The Eagle From the Oligocene to the Present* (1972) (Fig.02), Krauss releva para primeiro plano a progressiva perda de especificidade da obra de arte. Veja-se que a secção referida apresenta um conjunto de obras de arte e de objectos de uso quotidiano, sendo que todos se encontram classificados da mesma forma demonstrando um propositado nivelamento entre si.

Com efeito, essencialmente a partir do final da década de sessenta e inícios da década de setenta assistimos ao fim das disciplinas artísticas enquanto *mediums*¹ específicos (Krauss 1999, 12). Para Krauss, a obra de Broodthaers é tida como ponto de partida para asseverar esta mudança, mas outros eventos que diluem também a especificidade do *medium* vão sendo mencionados no ensaio, como o aparecimento do *portapak* (um conjunto que incluía uma câmara de vídeo analógica que podia, devido ao seu tamanho e à leveza, ser facilmente transportado) e a consequente proliferação do vídeo nas práticas artísticas, que acabava com o sonho modernista ao contrariar a ideia de uma unidade experimental indivisível que

metaforizava a essência do todo. (Krauss 1999, 24) Na verdade, o *portapak*, no seu efeito televisivo e possibilitando a simultaneidade temporal na distância (espacial), acentuava o afastamento da unidade formal e impunha o carácter heterogéneo que frustrava/problematizava a teoria modernista greenberguiana que compactuava com a “lei do *medium*” (Cruz 2006-2007, 145) e que defendia a especificidade direccionando-se para as qualidades do suporte físico. Sabemos, porém, e como declarou Thierry de Duve (1944), que “na sua especificidade, o *medium* não é simplesmente o problema dos seus constituintes físicos”, da mesma maneira que “as convenções de uma arte específica, como a pintura, nunca são um dado (*a priori*) – são o estado momentâneo e frágil de um consenso à beira de ser quebrado e reconstituído de outra forma.” (De Duve *apud* Lapa 2015, 19)

Não obstante, retomemos o ensaio de Rosalind Krauss. O que a autora sugere em consequência do acima referido é que a especificidade dos *mediums* deve ser entendida como “diferencial”/“auto-diferida”, alertando, deste modo, para a ideia de Broodthaers de que a “singularidade condena a mente à monomania” (Broodthaers *apud* Krauss 1999, 53). Lembremos que o conceito *pós-medium* congrega os processos criativos que se potencializam mediante as várias capacidades dos diversos meios (indiferenciados) e que atinge o seu auge na proliferação da prática da instalação *mixed-media*. É precisamente esta multiplicação parasitária que conduz a arte a um impasse em que



Fig. 01· Marcel Broodthaers, *Museum of Modern Art, Eagles Department*, 1968-72 (à esquerda)

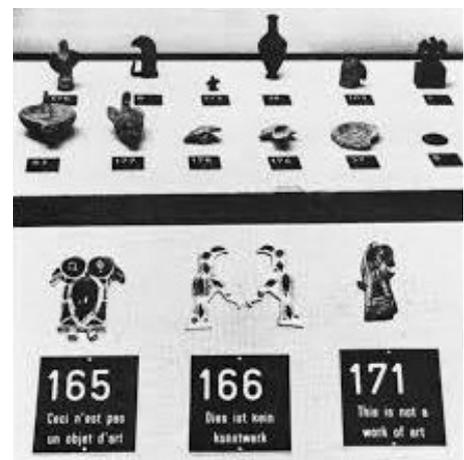


Fig. 02· Pormenor de *Section des Figures: The Eagle From the Oligocene to the Present*, 1972 (à direita)

1. Mantemos “mediums” como plural de *medium*, tal como acontece no respectivo ensaio de Rosalind Krauss. A autora opta por *mediums* para evitar a confusão com o termo *media*, que, como deixa claro na nota de rodapé número 4, reserva para as tecnologias de comunicação. Cf. *Idem, ibidem*: 57.

o *medium* acaba por se esvaziar do seu valor crítico e é neste sentido que Krauss procura recuperar a delimitação de *medium*, sem perder a pluralidade da sua significação. (Santos 2012, 201) Diante desta conjuntura, a autora tenta classificar e circunscrever as práticas artísticas, reconhecendo a emergência de obras que resistem à moda da instalação e dos trabalhos *inter-media*, os quais acabam por se tornar “cúmplices da globalização da imagem ao serviço do capital” (Krauss 1999, 56). Para além do mais, estas obras que a autora destaca assumem o *medium* na sua “especificidade diferencial”, não apresentando, pois, um retorno aos *mediums* tradicionais (como a pintura e a escultura). (Krauss 1999, 56)

Estas características encontram-se, por exemplo, no trabalho do artista William Kentridge (Johannesburgo, 1955), o qual restitui uma nova forma de recursividade. Esta é, inclusive, uma ideia que se encontra subjacente no livro *Under Blue Cup* (2011) de Rosalind Krauss. Neste último, a autora procura definir um novo conceito unificador para caracterizar o *medium*, defendendo que cada artista deve inventar as suas próprias regras que façam funcionar o seu suporte técnico de modo a contrariar a “unidade discursiva” inerente ao próprio *medium*. Por outro lado, Krauss aponta para uma possível redefinição do respectivo termo através da estrutura associativa que suporta a nossa ideia de “quem és” face a cada artista em particular e que actua como um memorando que, por consequência, desencadeia a lembrança de todo o trabalho do mesmo. (Krauss cop. 2011, 2-3) O papel dos artistas é, então, o de criarem meios alternativos que permitam novas formas de direccionar para esse “quem és”.

É esta sugestão de que é possível pegar nos suportes já existentes, que poderiam aparentemente confinar, e encará-los como ponto de partida para uma recursividade que potencializa a reinvenção de novas linguagens mediante a especificidade diferencial, que desperta o nosso interesse na obra de William Kentridge e que nos conduz numa análise mais atenta da mesma. Este artista recorre a uma técnica de animação própria para criar aquele a que chama “cinema da idade da pedra” (Kentridge 1998, 61). Deste modo, apresenta uma fuga irónica às habituais soluções utilizadas pelas práticas artísticas contemporâneas, aos recursos digitais actuais e até às convenções da animação tradicional, não negando, porém, as contaminações multidisciplinares (entre outras técnicas, as suas obras recorrem tanto ao desenho, como à fotografia ou à colagem).

Corrompendo a ideia comum de um desenho diferente por fotograma, o artista desenvolve um processo em que o mesmo desenho é refeito continuamente e registado a cada momento pela câmara posicionada à distância. Deste modo, cada sequência de fotogramas é um desenho único – “no total pode haver cerca de vinte desenhos num filme, não milhares como se poderia esperar” (Kentridge 1998, 61). É através deste método e do gesto que insiste em fazer e refazer as imagens que as suas obras apontam para a especificidade diferencial. Como afirma Krauss, “é nesta densidade e neste peso do desenho, nesta forma que encontra de produzir o soluço de um silêncio momentâneo e que se opõe ao fluxo do filme”, que Kentridge provoca a derradeira divisão “que produz a especificidade [diferencial] daquilo que está a «inventar»” (Krauss cop. 2010, 62).

No entanto, não podemos deixar de notar que o método utilizado pelo respectivo artista é, como o de Marcel Broodthaers, um teste que decorre no limiar da decadência do *medium*. Mas este é um dos aspectos que mais devemos ter em conta no ensaio de Rosalind Krauss que inicia este texto. As possibilidades redentoras dos trabalhos dos referidos artistas começam, na sua perspectiva, precisamente aqui, na utilização do *medium* prestes a ser ultrapassado (recorde-se que Broodthaers realizou os seus filmes guiando-se conforme os modelos artesanais dos pioneiros do cinema e que Kentridge recorre a uma remota técnica de animação fílmica – animação feita à mão na era do digital). É nesta queda no obsoleto que as obras recuperam a dimensão utópica contida nos inícios do próprio *medium*. A noção de obsolescência surge, assim, apoiada na ideia benjaminiana de que é exactamente na etapa final do processo tecnológico, i.e., no momento de obsolescência, que a própria tecnologia liberta o seu último brilho como o de uma estrela que morre. (Krauss 1999, 41)

A obra *Ubu Tells The Truth* (1997) (Fig.03 e 04), de Kentridge, poderá aqui servir-nos como testemunho por várias razões. Vejamos. Neste pequeno filme animado, Ubu é a personagem que entra em cena com uma espada que perfura o olho soberano, roubando-o, e que em consequência se converte em câmara de filmar, resultando em imagens-fragmentos que, por exemplo, se vão metamorfoseando e se vão intercalando com breves aparições do olho de *O homem com uma câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov (1896-1954). Esta obra, mediante as diversas alusões

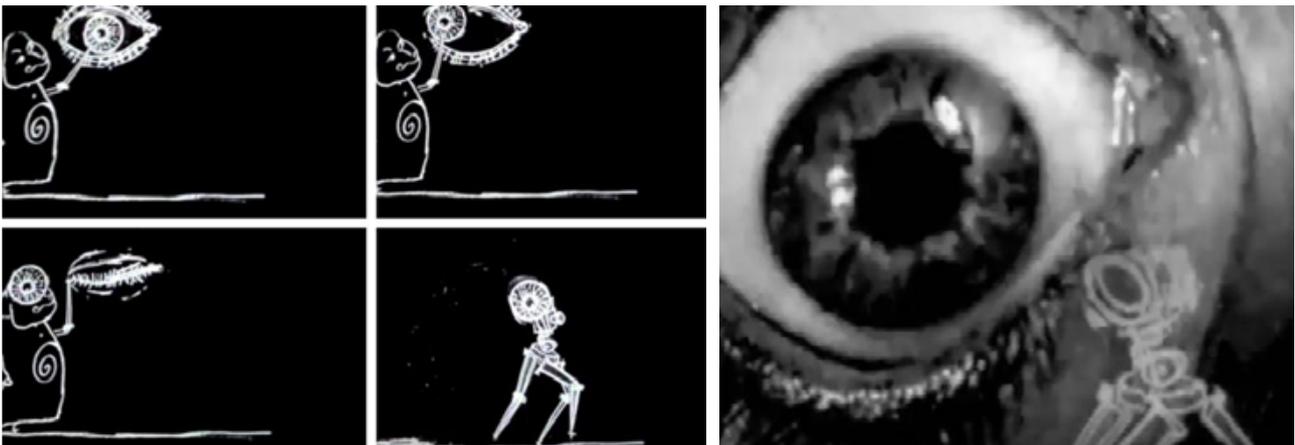


Fig. 03, 04. William Kentridge
Fotogramas de *Ubu Tells The Truth* (1997)

nela contidas, alegoriza o “ataque pós-modernista ao *medium* específico” (Krauss cop. 2011, 26), tal como traz para primeiro plano um contexto que expõe as contradições das narrativas históricas e da própria indústria cultural, como se ambas se pudessem ler nas transformações e omissões uma da outra.

Nesta obra Kentridge, por um lado, recorre à animação e à sua plasticidade metamórfica lembrando a ideia eisensteiniana sobre os desenhos da Disney, o quais se encontram em permanente transmutação e, conseqüentemente, numa constante libertação da rigidez da forma, da ossificação. (Eisenstein e Bulgakowa 2013) Por outro lado, o artista opta também por deixar o rasto cumulativo de todos os desenhos, que nunca se apagam totalmente, e que funciona como força de resistência que atribui uma dimensão crítica às suas narrativas. Por sua vez, assumindo uma dimensão histriónica, a câmara de filmar que se encontra em *Ubu Tells The Truth* remete para a perda de controlo dos gestos de que já Giorgio Agamben (1942) nos falava. Em *Notas sobre o Gesto* (1992) o autor reflecte sobre o contexto histórico e social em que o cinema surge, o qual, registado claramente nos filmes dos Irmãos Lumière, evidencia uma perda do controlo dos gestos como se uma espécie de distonia se generalizasse por toda a sociedade. (Agamben 1997, 16). Nesta obra de Kentridge observamos o registo do mesmo descontrolo, um autómato, um vestígio tecnológico humanizado que responde a impulsos sem aparente orientação. Sobressai, por esta razão, uma intencional obsessão com a câmara e uma obsessão por alguma coisa alerta simultaneamente para a perda de domínio sobre essa mesma coisa. No actual sistema capitalista perdeu-se, sim, o controlo dos gestos, da câmara e da imagem.

É numa permanente insistência na criação de formas que correspondem a um princípio cíclico e que dialogam entre e para além de si, que o artista cria a sua própria linguagem crítica. Através do recurso a uma técnica gráfica que evita compactuar com os ditames da moda, resistindo ao digital, os intervenientes das suas narrativas fílmicas são esboçados a carvão, parcialmente apagados e redesenhados por cima dessa inscrição pretérita, sempre numa mesma folha de papel. William Kentridge concebe, assim, um registo metamórfico de permanente reinscrição e transfiguração, narrando histórias em constante oscilação entre o presente e o passado. Este movimento revela, e citando o próprio, um engajamento político que o torna consciente “do mundo como algo em processo” e não tanto “como um facto estático.” (Kentridge *apud* Tone 2012, 12)

Neste momento importa-nos relevar para primeiro plano o processo mnemónico que o trabalho de Kentridge sempre ressalva. Esta presença de uma memória que podemos classificar como “anti-espectacular” (por conseqüência da obsolescência com que compactua) é trabalhada não só através da animação técnica e do tipo de desenho que teima em reflectir sobre si mesmo, como também no exercício que insiste em repensar o próprio *medium* mediante as múltiplas referências às suas convenções históricas, e na composição de narrativas metafóricas que alegorizam a realidade sociopolítica (passado e presente) da sua terra natal. As histórias animadas que compõe aludem regularmente às conseqüências do *Apartheid*, regime de marginalização racial que perseverou na África do Sul entre 1948 e 1994, e à actual situação do seu País, que parece, não poucas vezes, consubstanciar um “processo de anamnese colectiva” (Rosengarten, D.L. 2005, 11).



Fig. 05. William Kentridge
Fotogramas de *Felix in Exile* (1994)

Neste contexto lembremos *Felix in Exile* (1994) (Fig.05), uma obra em que o homem morto é engolido pela própria paisagem, como um corpo esquecido e absorvido pela terra, numa sugestão à erosão do terreno que se dá com a passagem do tempo, que leva ao inevitável apagamento dos eventos precedentes e que naturaliza o novo. É assim que *Felix in Exile* serve como metáfora que acautela quanto a um eminente esvaziamento da história de Johannesburgo, cidade onde vive e trabalha, e se apresenta como “um farol contra o esquecimento das rotas do passado recente [da África do Sul]” (Kentridge *apud* David e Chevrier 1997, 608).

No recurso ao palimpsesto visual, os filmes animados de Kentridge permitem auferir que a memória, trabalhada num contínuo movimento de diferenciação e numa impossibilidade de fixar o passado no presente, actua num obstinado processo de questionamento sobre si mesma mediante uma consciência artística que se assume política. Como o artista afirma, a arte política é “a arte da ambiguidade, da contradição, dos gestos incompletos e dos finais incertos.” (Kentridge *apud* Villaseñor cop. 2005, 31) Concordamos, pois, que o seu trabalho está inevitavelmente ligado à história e ao passado do seu País, mas também ao modo como esse passado se activa no presente através da inocência, da culpa ou da resistência.

Do mesmo modo, este processo palimpséstico caracteriza projectos mutantes e inacabados, o que, na sua potencialidade, permite novos pontos de partida. Desta forma, o artista problematiza os discursos históricos e culturais, gerando novas interpretações e associações, tal como simultaneamente põe em questão o desenvolvimento da especificidade do *medium* e das suas ideologias, que tanto vemos discutidas na representação metamórfica

da câmara de filmar em *Ubu Tells The Truth*, como no *mise in abyme* do desenho-dentro-do-desenho que dá início a *Felix in Exile*.

Experenciamos os filmes de Kentridge não diante da ideia de algo fixo, mas daquilo que se transfigura e renova. As sombras dos seus teatros, por exemplo, sempre mutantes, podendo começar na forma de um cão e acabar na forma de um cisne, defendem a transformação como a chave para o entendimento. É o rasto inelutável do pássaro que voa em *Stereoscope* (1999) (Fig.06) que nos faz reconhecer os vestígios do passado no presente. É através deste caminho bifurcado que o artista nos lança no jogo mnemónico de permanente construção, desconstrução e reconstrução. Esta insistência que se formula através do princípio dinâmico da repetição potencializa, acreditamos, a passagem para uma nova direcção. O retorno ao que se apresenta na eminência da obsolescência, o regresso ao que se considera em falência e a capacidade de reinvenção, podem, talvez, ser a base para o impulso que permitirá ao artista alcançar um novo caminho, tal como, seguindo aqui a analogia de Krauss, as paredes da piscina, zonas limítrofes, são, para o nadador, o seu único apoio para a conseqüente mudança de direcção. (Krauss cop. 2011, 25)

Podemos assim concluir que ainda é possível assumir o *medium* na inerente especificidade diferencial para repensar e rearticular as suas convenções históricas, tal como para pensar e rearticular a viagem palimpséstica entre o passado e as suas inferências no presente. Como acontece na obra *Shadow Procession* (1999) (Fig.06), William Kentridge não apresenta a ideia de um destino com um final certo, mas apenas o sentido de que a jornada, sempre transformadora, implica a existência



Fig. 06. William Kentridge
Fotograma de *Stereoscope* (1999)

de um caminho e que nele subsiste a hipótese de chegar a um lugar diferente, aquele que possibilitará, talvez, a redenção.

O que importa, afinal, é a activa interrogação, é ela que, começando no *medium*, guia o trabalho de Kentridge e expõe as problematizações em torno do sentido e do destino das práticas artísticas. A sua obra reveste-se de múltiplas valências, move-se “entre a utopia e o cinismo” (Benjamin *apud* Krauss 1999, 41). Numa crítica à dialética do capitalismo que recorda

a perspectiva benjaminiana, descarta a monomania e apoia-se numa dialética que tanto elabora sentidos sobre o passado como oferece a possibilidade de se pensar um outro presente – cada traço semi-apagado deixa um vestígio do que era, do mesmo modo que sublinha, no agora, a evidência da mudança e a sua potência. Como o último brilho da estrela que morre, o trabalho de Kentridge procura uma nova direcção evitando “o último canto de sereia da animação digital de alta tecnologia” (Kentridge 2002, 16) e assumindo a obsolescência dotada de significação crítica.



Fig. 07. William Kentridge
Fotogramas de *Shadow Procession* (1999)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio – “Notas sobre o gesto” (tradução de Carlos Leone). ICTM’97, [et. al.], *Inter@ctividades: Artes, Tecnologias, Saberes*. Lisboa: [s.n.], 1997, 16-21.

BENJAMIN, Walter – *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999.

CRUZ, Maria Teresa – “Arte e Media”. MOURÃO, José Augusto (org.), [et. al.] – *Arte e Comunicação. Revista de Arte e Linguagem*, 37. Lisboa: CECL, FCSH, UNL, 2006-2007, 143-148.

DAVID, Catherine; CHEVRIER, Jean-François – *Politics-Poetics: Documenta – the book*. Kassel: Documenta/Museum Fridericianum, 1997.

EISENSTEIN, Sergei; BULGAKOWA, Oksana, ed. – *Disney*. Berlin: Potemkin Press, 2013.

KENTRIDGE, William – “Fortuna’: Neither Programme nor Chance in Making Images”. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *William Kentridge*. Bruxelas: Societé des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998.

KRAUSS, Rosalind – “A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

____ – “«The Rock»: William Kentridge’s drawings for projection”. KRAUSS, Rosalind – *Perpetual Inventory*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, cop. 2010, 55-88.

____ – *Under blue cup*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, cop. 2011.

LAPA, Pedro – *História e Interregnum: três obras de Stan Douglas*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015.

ROSENGARTEN, Ruth – *Sete Fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, D.L. 2005.

SANTOS, Mariana Pinto dos – “Rosalind Krauss e o paradigma da cópia”. *Revista de História da Arte*, Lisboa: UNL / IHA, 10 (2012), 189-209.

TONE, Lilian, org. – *William Kentridge: Fortuna*, Tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo; Porto Alegre: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Instituto Moreira Salles; Fundação Iberê Camargo, 2012.

VILLASEÑOR, Maria-Christina, [et al.] – *William Kentridge: Black Box/Chambre noire*. New York: Guggenheim Museum Publications, cop. 2005.

○ FILME NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEPTUAIS ENTRE A DESMATERIALIZAÇÃO DO OBJETO DE ARTE E A ESPECIFICIDADE DO MEDIUM

FILM IN CONCEPTUAL ART BETWEEN THE DEMATERIALIZATION OF THE ARTISTIC OBJECT AND MEDIUM SPECIFICITY

Andreia Magalhães

*Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/ Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Email: a76magalhaes@gmail.com*

RESUMO

O filme, um *medium* importado do cinema, fez parte das práticas artísticas mais experimentais dos movimentos das vanguardas das décadas de 1960 e 1970. A partir da análise de uma seleção de obras internacionais e portuguesas este artigo centra-se na utilização do filme no enquadramento do Conceptualismo propondo discutir como o *medium* – com a sua especificidade material, tecnológica e disciplinar – ocupou um lugar fundamental na desmaterialização e contingência do objeto artístico, abrindo para a redefinição e expansão do domínio das artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Conceptualismo | Filmes de artistas | Arte | Medium | Desmaterialização

ABSTRACT

Film, a medium from the realm of cinema has spread over the most experimental artistic practices of the 1960 and 1970s. The integration of film in the art world erupted and disseminated among the main art movements that redefined and expanded the field of visual arts. From the analysis of a selection of international and portuguese works this article reflects on the integration of film in Conceptualism to reflect how the medium – with its physical, technological and institutional specificity – played a key role in the dematerialization of the artistic object and the expansion of art.

KEYWORDS

Conceptual art | Artists' Films | Art | Medium | Intermedia

A introdução do filme no domínio das artes visuais, iniciada com as primeiras experiências cinematográficas do Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo, inaugurou uma irreversível transformação da arte que se foi avolumando e complexificando a partir das décadas de 1960 e 1970. Neste período, o filme disseminou-se e generalizou-se de tal forma entre os artistas que se tornou num *medium* inquestionável da arte. Sendo transversal aos principais movimentos de vanguarda da época – Pop, Conceptualismo, Minimalismo, Pós-minimalismo, Arte Processual, surgiu sobretudo associado às principais práticas artísticas que quebraram barreiras disciplinares como a instalação ou a performance. A partir da análise de uma seleção de obras, este artigo foca-se na integração do filme no enquadramento do Conceptualismo para refletir como o *medium*, com a sua especificidade material, tecnológica e disciplinar, ocupou um lugar fundamental na redefinição, dilatação e desmaterialização do objeto artístico¹.

Sobre o *medium*. O filme partilha várias das características materiais e formais com a fotografia. O suporte é uma película plástica revestida com uma emulsão sensível à luz onde se registam séries de imagens fotográficas. A película quando é projetada por um dispositivo mecânico (projetor), a uma velocidade que geralmente oscila entre as 16 e 24 imagens por segundo, produz no espetador a sensação/ilusão ótica de movimento. Dentro do conjunto destas características existem inúmeras variações, desde os formatos, cor ou som, dependendo do tipo de película e equipamento associado. O desenvolvimento tecnológico deste suporte – a película celuloide – e respetivo equipamento é indissociável da história do cinema, quer seja para o desenvolvido mercado industrial, independente ou amador.

Neste artigo designamos por “filmes de artistas” obras cujo suporte é a película cinematográfica e onde se cruzam processos artísticos esculturais, pictóricos, do cinema, da performance, da poesia, e que podem consubstanciar-se em projeções simples, múltiplas ou instalações. Os filmes de artistas importaram para o mundo da arte modos narrativos e de produção associados a diversos géneros cinematográficos, e como não comungavam das mesmas

convenções de produção e apresentação, rapidamente os alteraram. O que nos permite concluir que diferentes estados de desenvolvimento tecnológico da imagem em movimento configuraram diferentes formas de cinefilia dos artistas, diferentes modos estéticos e diferentes modos de produção que se traduziram em diferentes relacionamentos com o *medium* e o seu enquadramento institucional.

A arte conceptual revelou-se nos primeiros anos de 1960 na Europa, Estados Unidos, América Latina e em países asiáticos como o Japão. Teve múltiplas configurações que não podem encerrar-se num discurso unificado, mas seguramente o valor mais comuns às práticas conceptualistas está na prevalência da ideia sobre os resultados visuais e a produção de artefactos, que se traduziram na recusa da herança disciplinar das belas artes, nomeadamente a pintura e escultura. O desinteresse pela estética, habilidade manual e “comercialidade” do objeto artístico promoveu uma grande liberdade que contribuiu para uma enorme expansão do que definia os limites da arte. Estas orientações favoreceram a interdisciplinaridade, modos e atitudes artísticas mais processuais e performativos, contribuindo significativamente para a disseminação da fotografia, do filme e do vídeo.

A utilização do filme em práticas que podem ser integradas na moldura conceptual começou a manifestar-se logo nos primeiros anos do movimento, com significativa expressão entre os artistas Fluxus. O grupo era formado por músicos, artistas, cineastas e poetas que retomaram com renovado vigor o legado futurista e Dada, em termos gerais pode ser descrito como uma rede informal e internacional de artistas que partilharam a vontade de diluir as fronteiras das disciplinas artísticas, o que foi sustentado pela grande diversidade disciplinar do grupo. Orientados pela recusa de convenções e da autoridade de museus e galerias na determinação do valor artístico das suas produções, e também pela ironia e humor, criaram comunidades e espaços artísticos onde produziram e apresentaram as suas obras, geralmente híbridas, efémeras e performativas. George Maciunas é historicamente considerado o fundador do movimento e um reconhecido cinéfilo². Como observou Bruce

1. A integração do filme no Conceptualismo serve aqui um objetivo de organização formal e de interpretação de estratégias artísticas, pois os movimentos artísticos não foram estanques e existem sobreposições e contágios entre eles. Para referir apenas um exemplo, alguns dos filmes de Bruce Nauman que se referem neste texto poderiam ser analisadas à luz das orientações formais, estéticas e conceptuais do pós-minimalismo ou da arte processual.
2. Maciunas compilou um grande arquivo com anotações sobre filmes desde a época do silêncio, principalmente comédias (Buster Keaton, Chaplin) até ao cinema experimental, documentários e filmes institucionais. Neste encontram-se anotações de histórias do cinema, comentários e correções sobre bibliografia dedicada ao cinema.

Jenkins, o fascínio de Maciunas pelo cinema formou a base de uma genealogia estética e metafórica para as estratégias Fluxus, no que é um dos artigos fundamentais sobre o grupo e a importância do cinema no seu desenvolvimento (Jenkins, 1993: 124). A antologia de filmes Fluxus é formada por mais de trinta filmes produzidos entre 1962 e 1970,³ este conjunto foi realizado por cineastas experimentais e artistas, entre os quais estão Paul Sharits, Yoko Ono, George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, John Cale e Nam June Paik. Muitos desses filmes, na sua maioria curtas metragens, eram apresentados em eventos e *happenings* do grupo. Ainda que constituam um conjunto diversificado de títulos partilham várias semelhanças que os unem como, por exemplo, os filmes que eliminam a imagem nomeadamente em obras como *Zen for Film* (1962) de

Nam June Paik, *Blink* (1966) de John Cavanaugh ou *Entrance to Exit* (1962-65) de George Brecht (e que podemos associar a anteriores experiências cinematográficas como as letristas); filmes *ready-made* feitos a partir de material filmado preexistente (*found footage*) e os filmes “lentos”.

Entre os filmes Fluxus destacamos os filmes “lentos” identificados pelas manipulações temporais que reduzem ao extremo o movimento e distendem o tempo, como *Eyeblink* (1966) de Yoko Ono e Peter Moore, *Disappearing Music for Face* (1966) de Mieko (Chieko) Shiomi (*Fig.01*) ou *One* (1966) de Yoko Ono. Estes filmes curtos registam em *close-up* ações simples como o pestanejar, um sorriso ou um fósforo a arder. Gravados com uma câmara de alta velocidade que regista duas



Fig. 01 - Mieko (Chieko) Shiomi, *Disappearing Music For Face*, 1966. Antologia de Filmes Fluxus, sem edição limitada. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

3. Não existe informação consensual sobre o número de filmes, datas e autorias da antologia. A distribuída pela Electronic Arts Intermix (Nova Iorque) lista trinta e sete títulos, que estão disponíveis em <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>. Na base de dados Fluxus acessível online são listados trinta e um filmes <http://www.artnotart.com/fluxus/fluxfilms-catalogue.html>.

mil imagens por segundo, estas quando projetadas a uma velocidade normal de vinte e quatro/ou dezasseis imagens por segundo revelam grandes distensões temporais e decomposição do movimento, convertendo segundos em minutos. *Disappearing Music for Face*, o filme do sorriso de Yoko Ono foi filmado em oito segundos e na projeção a velocidade normal distende-se em onze minutos, criando um *slow motion* extremo que torna quase impercetível a alteração entre imagem estática e imagem em movimento. A lentidão da imagem em movimento aproxima-se assim da fotografia e cria uma deslocação da especificidade de ambos os *media*. Desta forma, abala a natureza do filme que assenta sobre os pilares do movimento e da narrativa; simultaneamente torna a materialidade do *medium* mais percetível, pois a sucessão de *frames* é menos ilusória desvendando o processo mecânico do cinema.

O filme favoreceu também a produção de obras colaborativas e a dissolução da marca individual dos artistas. *Disappearing Music for Face* foi concebido a partir de uma ideia/partitura de Mieko Shiomi, foi filmado por Peter Moore (como vários outros da antologia) e interpretado por Yoko Ono, o que torna a autoria individual dos artistas destes filmes pouco clara e secundária. Muitos dos filmes Fluxus são frequentemente atribuídos a mais que um autor, outros geram dúvidas, enquanto alguns são mesmo anónimos. Para além dos modos de produção pouco ortodoxos, os filmes Fluxus tiveram também modos de apresentação e circulação que diminuem as questões da autoria e conseqüente valorização dos objetos. Muitos dos filmes da antologia rodados originalmente 16 mm foram reduzidos para película de 8mm, cortados e integrados nas edições anuais das *Fluxyearboxes* – caixas de madeira com excertos de trabalhos do grupo⁴ – e outros foram também distribuídos individualmente com projetores manuais em *fluxkits*; alguns dos filmes eram projetados coletivamente em eventos Fluxus multimédia.

Um dos marcos dos filmes Fluxus é precisamente o que na antologia tem o número um. *Zen for Film [Fluxfilm no. 1]* (1964) de Nam June Paik foi apresentado pela

primeira vez na série de concertos e performances Fluxus que ocorreram durante seis semanas, no Fluxhall, em Nova Iorque em 1964. Muito sumariamente, a obra consiste na projeção sobre uma parede de película transparente sem imagens⁵: à medida que o filme vai sendo reproduzido acumula cada vez mais riscos pela ação mecânica do projetor e outros elementos acidentais como partículas de pó, que se vão criando sobre a superfície celuloide e aparecem na imagem. A cada projeção, a transformação e acumulação de novos elementos no filme é visível. Esta imagem revela a materialidade do filme e o processo mecânico da projeção porém a realização desta materialidade é dada pela ausência de imagem e pela imaterialidade da projeção. Num simples gesto, Paik articula a especificidade do *medium* – na qual se alicerça para obtenção de determinado resultado visual, desmaterializa o objeto artístico e desafia as convenções mais elementares do filme e da arte. *Zen for Film* é sobretudo um evento que ocorre na galeria e não um objeto: a película de 16 mm deve ser substituída periodicamente por nova película quando atingir a saturação de riscos, ou eventualmente for destruída pelo desgaste. Ao mesmo tempo, esta é uma obra que apaga todos os traços de autoria e de permanência do objeto artístico (*Fig.02*). A contingência e impermanência da obra é evidente nos desdobramentos e versões que pode adquirir e que são variáveis de exposição para exposição. A projeção pode adquirir tamanhos diferentes criando diferentes relações com o espetador, como também foi projetada ao lado de outras obras em filme nos eventos *fluxuswalpaper*, para além de ter também sido editada numa versão mais “objetual” da obra no kit Fluxus, *Zen for Film from Fluxkit* (1965)⁶.

Mas *Zen For Film* está também associado a uma inclinação para a redução e purismo anti-materialista que marcou a arte conceptual e processual, e que em parte foi catalisada pelo zen como o próprio título indica. A difusão do ascetismo entre os artistas⁷, pode ser encontrada em obras anteriores como as *White Paintings* de Rauschenberg (1951) e a pauta “em branco” 4’33 (1952) de John Cage. De facto, o esvaziamento da pintura, da música e do filme marcou uma grande

4. Como se pode ver nesta edição de 1968 <https://www.moma.org/collection/works/127903?locale=en> na coleção do MoMA (acedido 22 de out. 2016).

5. Obra instalada no MoMA <https://www.moma.org/collection/works/128108?locale=en> (acedido 22 de out. 2016).

6. Ver exemplo na coleção do MoMA em <https://www.moma.org/collection/works/149320?locale=en> (acedido a 22 de out. 2016).

7. Entre estes encontramos John Cage (que teve grande influência sobre os alunos do Black Mountain College como Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Allen Kaprow e Alison Knowles), Ad Reinhardt, e vários artistas Fluxus. Sobre a relação entre o budismo e arte abstrata, conceptual e performance, ver o livro de Ellen Pearlman, *Nothing and Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant Garde* (Berkeley: Evolver Editions, 2012).

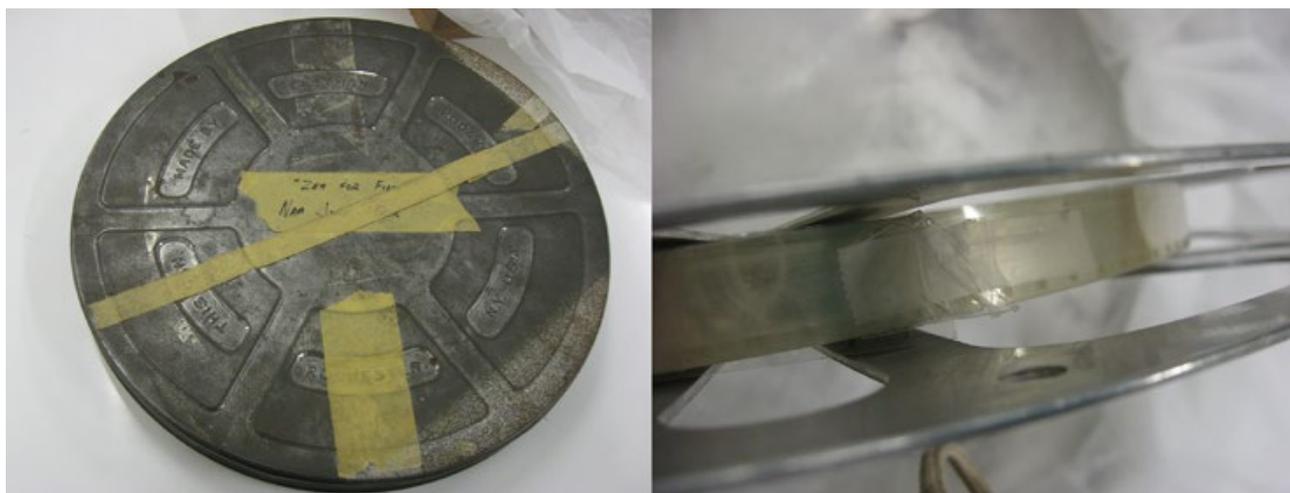


Fig. 02- Caixa e película Peter Moore a filmar Yoko Ono durante a realização do filme *Disappearing Music For Face* (1966).
Fotografia: © Christopher Moore. Cortesia de Peter Moore.

série de obras. A crítica Annette Michelson a propósito dos ecrãs vazios conta uma história, que ilustra bem o espírito de iconoclastia e purismo que marcou uma parte significativa da produção artística de 1960 e 1970. Ao realizar um programa de cinema experimental americano para percorrer a Europa, um amigo sugeriu-lhe para a capa do catálogo eleger um ecrã vazio. Michelson perguntou qual deles? O de Brakhage, Sharits, Breer, Kubelka, Connor, Frampton ou Conrad (Michelson, 1998: 16). Na verdade, a ausência de imagens parecia estar a tornar-se numa tendência dominante revelando a partilha pelos realizadores experimentais de valores idênticos aos da arte conceptual e minimalismo.

Sem a dimensão espiritual de *Zen for Film*, mas em sintonia com o humor Fluxus *Tree*Movie* (1961) de Jackson MacLow é exemplo da prevalência da ideia/intenção sobre a realização da obra/objeto no contexto da arte conceptual. Não está integrado na antologia de filmes precisamente porque não existe. *Tree*Movie* é um texto que contém uma fórmula para a realização de um filme conceptual explicada em três passos simples. O que MacLow propõe é a seleção de um assunto, no caso uma árvore, em frente à qual deve ser colocada uma câmara que registre o motivo num plano aproximado por várias horas. Dá também orientações para a sua apresentação. O asterisco

chama a atenção para que a escolha do tema é pessoal, e que pode ser substituída por outro motivo poético por exemplo uma "montanha, mar, flor, lago, etc" (Hendricks, 1988: 399). Esta ironia característica Fluxus, de recusa de virtuosismo técnico, de marca autoral, faz parte da apologia do grupo de que todos podem ser artistas. Mas é particularmente significativo que MacLow tenha escolhido como mote uma fórmula simples para a criação de um filme, e que revela precisamente como o *medium* começava a ter uma associação simbólica a práticas conceptuais.

A arte conceptual encontrou no filme um suporte ideal também pela sua natureza de registo, e assim a disseminação do filme acompanhou a da performance. Como disse Chrissie Iles, a câmara foi neste período um instrumento libertador "com o qual se escreve uma nova gramática do corpo e da experiência" (Iles 2011, 12). É o caso de Bruce Nauman que começou a utilizar o filme, em 1967, para registar e apresentar publicamente as suas performances de estúdio. Nauman rapidamente compreendeu as propriedades do *medium* passando a integrá-las e a articulá-las com a performance e por tal os seus filmes são tão diferentes dos seus vídeos⁸. Nessa data, o filme permitia utilizações e resultados que o vídeo não tinha, por exemplo o de trabalhar com cor⁹ e de apresentar uma única obra em projeções/pontos de vista múltiplos, fator

8. A filmografia de Bruce Nauman pode ser consultada no catálogo de distribuição da Electronic Arts Intermix (<http://www.eai.org/artistTitles.htm?id=318>).

9. Os primeiros vídeos a cor de Bruce Nauman datam de 1973.



Fig. 03- Bruce Nauman, *Art Make – Up*, 1966. Quatro filmes 16 mm, cor, sem som, 42 min. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

importante nos primeiros filmes como *Art Make-Up* (1967) (Fig.03). Esta é uma obra formada por quatro projeções, em casa uma o artista de frente para a câmara pinta integralmente a sua cara e torso nu de uma cor só, respetivamente de branco, rosa, verde e preto. O filme possibilitou a exploração diferentes formas de exposição, a que nos habituamos mas que eram então novas, como é este o caso que consiste em quatro projeções que preenchem toda uma sala ficando o espectador rodeado de imagens¹⁰. Este é um exemplo da versatilidade que a exposição do filme tinha em relação ao vídeo. As projeções cinematográficas podiam ter vários tamanhos, ser múltiplas, projetadas em diferentes superfícies (na parede, chão, objetos e pessoas) o que permitia grandes possibilidade de interação com os artistas (em eventos mais performativos) ou com os próprios

espetadores. Já os suportes magnéticos, entre outras particularidades, destacavam-se pela possibilidade de gravação e transmissão em tempo real o que permitiu a construção de um espaço e tempo paralelos especialmente usados nos sistemas de circuitos de televisão fechados de Dan Graham (*TV Camera/Monitor Performance*, 1970; *Present, Continuous, Past (s)*, 1974; *Public Space/Two Audiences*, 1976) e Bruce Nauman (*Live/Taped Video Corridor*, 1970).

Como vimos, o trabalho em filme permitiu também manipular o tempo e a percepção visual do movimento. Em 1969, Nauman produziu uma série de quatro filmes *Black Balls*, *Bouncing Balls*, *Gauze* e *Pulling Mouth* realizados com uma câmara industrial de alta velocidade, que lhe permitiu registar entre mil a quatro mil imagens por segundo, a que chamou de *slo-mo films*.

10. Como se pode ver nesta instalação mais recente (versão digital) da obra no Art Institute de Chicago <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/47147> (acedido 22 Out. 2016).

Todos se centram em grandes planos aproximados de partes do seu corpo, em que regista ações simples: na primeira pinta de tinta negra os testículos, no segundo balança-os, no terceiro retira gaze da boca e no último insere todos os dedos na boca contorcendo os lábios e zona da boca. A exposição tão aproximada de órgãos e a distensão temporal (registos de entre seis a doze segundos são dilatados até nove minutos) dão uma maior exposição e duração que podem causar desconforto no espetador, mas simultaneamente torna-os mais abstratos e irrealis, configurando uma nova forma de ver o corpo em fragmentos ampliados, aparentemente sem gravidade e em movimentos desacelerados. David E. James nota que “A combinação da perversamente íntima natureza da performance e a monumental irrealidade da sua reprodução dá aos filmes um imediato e enorme poder fenomenológico” (James 2005, 124) que maximiza a autoconsciência física que Nauman trabalha nesta época em que usa o corpo como instrumento de conhecimento. A utilização da câmara científica permite uma perceção do corpo que não é visível ao olho, e ao fazê-lo ampliou os processos da performance.

A utilização do filme como instrumento de registo topográfico do corpo¹¹ permitiu o desenvolvimento de novos processos na performance e também de criação de novas formas de relação com o espetador, orientadas para a catalisação de processos fenomenológicos que foram centrais no minimalismo. Neste sentido, podemos convocar *Body Press* (1970-72) de Dan Graham¹², uma obra seminal sobre a utilização da câmara como dispositivo de apreensão do corpo. A projeção do filme permite o confronto do corpo de performers com o dos espetadores num só espaço, tornando a galeria numa arena de perceção e autoconsciência. Como Graham explica num ensaio:

“(...) câmara é colocada no olho do artista para identificar a imagem que vai ser vista no ecrã pelo espetador através da perceção do mundo do performer no momento da performance. O espetador

também pode identificar essa imagem com os olhos da mente. A lente e a superfície do corpo da câmara, o seu movimento e orientação no espaço é o canal de ligação entre a presença do artista e percepção do espectador” (Dan Graham, 1976).

Em *Body Press*, e em outras obras como *Two Correlated Rotations* (1969), *Roll* (1970) e *Helix/Spiral* (1973) Graham criou projeções duplas em combinação com processos performativos¹³. No caso particular de *Body Press*, os filmes são os registos dos corpos nus de um homem e uma mulher. Voltados de costas um para o outro estão no interior de um espaço cilíndrico, circunscrito por espelhos, seguram nas mãos duas pequenas câmaras de filmar que utilizam para registar em movimentos espirais o corpo nu do outro e a sua imagem refletida no espelho. Em cada rotação, quando ambas as câmaras se encontram nas costas dos performers, estes trocam-nas fazendo com que cada filme tenha registos de ambos. Após várias rotações há um registo integral da superfície dos corpos. As imagens resultantes dos dois filmes são partes dos corpos, o movimento e as câmaras refletidos no espelho. Os dois filmes são projetados em paredes opostas próximas, colocam o espetador no meio integrando-o no circuito, obrigando-o também a mover-se e a encontrar a melhor posição que lhe permita tentar abarcar a obra. Graham considera que o espetador, seja homem ou mulher, vai identificar-se mais com cada um dos performers, e vai tentar acompanhar as imagens desse corpo, que alternam entre projeções¹⁴.

Numa revisão crítica à exposição “Prospect” de 1971, que foi nesse ano inteiramente dedicada à produção artística em filme e vídeo, intitulada “Prospect’71: Projection” (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle), tornava-se claro o papel central que o filme tinha passado a ocupar nas práticas artísticas conceptuais: “[A] Arte Conceptual já não se contenta com a texto, procura tornar-se visual. A câmara de filmar foi ocupando progressivamente o papel do lápis; a ideia já não é esboçada mas registada em filme. E como a ideia básica do trabalho geralmente

11. Um dos primeiros trabalhos sobre mapeamento do corpo através do filme é *Geography of the Body* (1943) de Willard Maas realizado em colaboração com Marie Menken e com textos do poeta George Baker. O filme é composto pela sucessão de grandes planos aproximados de parte do corpos masculinos e femininos nus que estabelecem uma associação visual entre o corpo e a paisagem.

12. Várias imagens da obra disponíveis em <http://www.medienkunstnetz.de/works/body-press/images/3/> (acedido 22 de Out. 2016).

13. Dan Graham realizou seis filmes entre 1969 e 1973: *Sunrise to Sunset* (1969); *Two Correlated Rotations* (1969); *Binocular Zoom* (1969-70), *Roll* (1970); *Body Press* (1970-72); *Helix/Spiral* (1973).

14. Tradução da autora: “The films are projected at the same time on two loop projectors, very large size on two opposite, but very close room walls. A member of the audience (man or woman) might identify with one image or the other from the same camera or can identify with one body or the other, shifting their view each time to face the other screen when cameras are exchanged”.

se refere ao processo do fazer, o artista geralmente aparece na imagem a demonstrar visualmente a consumação de um pensamento¹⁵ (Jappe 1971, 258). É precisamente na demonstração e materialização de pensamento visual, associado a práticas conceptuais e performativas, em que o artista se coloca no centro da composição, que avançamos para *Destruição* (1975) de Fernando Calhau.

Fernando Calhau, em 1975, após regressar de um período de formação na Slade School of Art em Londres, inaugurou uma fase de temporário abandono da pintura, em que passou a trabalhar com processos de reprodução mecânica da imagem, sobretudo através da fotografia mas também do filme. Estes suportes permitiram-lhe aprofundar processos de repetição já iniciados na pintura e gravura, e sobretudo desenvolver um trabalho formalista que se tornou profundamente conceptual, onde aprofundou relações entre espaço e tempo, forma e conteúdo, determinantes no desenvolvimento da sua obra posterior. Entre os filmes que produziu no primeiro ano¹⁶, *Destruição* é a obra mais complexa e sintetiza bem as questões formais e conceptuais em que estava trabalhar. Num plano fixo, no exterior, o artista surge no meio da composição, com a mão a mimetizar pintar traços de tinta negra até o ecrã ficar completamente preenchido, convertendo-se a imagem numa pintura negra monocromática (Fig.04). A tinta foi adicionada à película posteriormente utilizando Calhau o que é um processo frequente do cinema experimental. Para além da inscrição material, física do artista sobre o suporte pode encontrar-se aqui uma invocação de géneros da pintura, como o autorretrato e a paisagem. O filme tem um perfeito equivalente na composição fotográfica *Materialização de um quadro imaginário* (1974)¹⁷ formada pela sequência de quatro imagens fotográficas, onde o artista surge a desenhar um quadrado na paisagem. Em ambas as obras Calhau cria uma narrativa circular, didática na sua demonstração

formalista, remetendo para as práticas artísticas do desenho e da performance, para que convoca também a pintura, a fotografia e o filme. E sobretudo em *Destruição* todas as disciplinas invocadas são assimiladas pela sua ação performativa, no centro o artista constrói a imagem para depois a destruir.

A natureza conceptual e formalista torna a sua obra em filme muito próxima da dos artistas que por estes anos trabalharam com filme dentro de uma moldura conceptual. Calhau partilhou uma série de semelhanças formais e conceptuais com artistas internacionais que trabalharam dentro desta moldura, como por exemplo o argentino David Lamelas, que trabalha com os conceitos de espaço, tempo e linguagem; com a do brasileiro Claudio Tozzi, sobretudo no registo de superfícies naturais e na associação de texto à imagem como em *Grama* (c. 1973); com a obra de David Dye, que criou obras como *Film onto Film* (1970) e *Projection/Introjection* (1971), onde testou a sobreposição das imagens no momento de projeção. De facto, registam-se paralelos surpreendentes com algumas obras de artistas internacionais, que chegavam a resultados formais e conceptualmente muito aproximados. Uma das mais surpreendentes sincronias que encontramos é entre *Destruição* e a performance com filme de Guy Sherwin intitulada *Paper Landscape* também realizada em 1975, ambas revelam resultados visuais análogos pela partilha de formulações conceptuais e processos artísticos semelhantes que estão na sua origem. Em *Paper Landscape*, Sherwin também se coloca no centro da composição, onde enquanto performer e por processos análogos, opera dentro do espaço ilusório do ecrã a sua destruição¹⁸.

Os filmes de Fernando Calhau foram criados numa coesa relação com obras desenvolvidas noutros suportes, particularmente a fotografia, por vezes em propostas que combinam ambos os *media*, como acontece na

15. Tradução da autora. "Conceptual Art is no longer content with being written down; it seeks to become visual. The film camera has increasingly taken over the function of the pencil; the basic idea is no longer sketched out but recorded on film. And since the basic idea of the work mostly refers to the process of making, the maker is usually in the picture himself, as an active participant who demonstrates in visual terms the consummation of a thought."

16. Os primeiros filmes de Fernando Calhau datam de 1975, são: *Tempo* (Super 8mm, cor, sem som, 3:15 min.), *Espaço Tempo* (Super 8mm, cor, sem som, 3:17 min.), *Destruição* (Super 8mm, cor, sem som, 3:39 min.) e a instalação *Media* (2 filmes Super 8mm e duas sequências de 36 diapositivos cada, cor, sem som, 10 min.) realizada em parceria com Julião Sarmento. Todos pertencem à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM/FCG), em depósito na Cinemateca Portuguesa, com exceção de *Media* na coleção do Van Abbemuseum, Eindhoven.

17. Na coleção da Fundação de Serralves <http://www.serralves.pt/pt/a-colecao/obras-por-decada/?d=70&p=4> (acedido 22 de out. 2016).

18. Mais informação sobre a obra acessível em http://www.luxonline.org.uk/artists/guy_sherwin/paper_landscape.html (acedido 22 out. 2016).



Fig. 04. Fernando Calhau, *Destruição*, 1975. Filme 8 mm, cor, sem som, 3 min. 17 seg. (18 imagens por segundo). Coleção Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa © CAM/FCG

trilogia *Mar* (1976)¹⁹. Os filmes *Mar I*, *Mar II* e *Mar III* são filmes aparentemente simples, mas formam uma das mais complexas obras artísticas deste período em Portugal. Cada um destes filmes regista num plano fixo um enquadramento em que o mar ocupa toda a imagem, não existindo linha de horizonte. Nos filmes *I* e *II* filmou o mar visto de frente, com ligeira ondulação; em *Mar III* filmou o mar visto de cima, num plano picado, sem ondas, vendo-se apenas a ondulação da água. Cada filme está especificamente associado a um conjunto de imagens fixas (diapositivos) com igual motivo ao dos filmes: o mar, com exceção de *Mar I* que é apresentado com um diapositivo em branco. Os dois primeiros previam uma projeção em díptico ou de sobreposição (projeção do filme + projeção do slide), o terceiro era formado por um políptico (dois filmes + dois diapositivos) sendo a velocidade do filme desacelerada para criar uma diluição entre a imagem em movimento e a imagem fixa de um motivo igual ou semelhante. Nestas obras, Calhau trabalhou a percepção do espetador em relação aos referentes de espaço e tempo que procura fundir, diluir e anular. Estas obras foram o resultado de uma investigação visual rigorosa em que o filme é a imagem do devir e a fotografia fixa se converte numa projeção de memória.

A trilogia foi produzida no âmbito de um subsídio de investigação que apresentou ao Serviço de Belas Artes da Gulbenkian em 1975, pesquisa artística a que chamou de “Desmontagem de conceitos espaciais e temporais” (desenvolvida entre 1975-1977)²⁰, definida pelo artista como um sistema analítico que se propunha desenvolver através da fotografia, slides, cópia heliográfica e filme. A diversidade de suportes tinha como objetivo o conhecimento da relação entre a imagem e o seu suporte, permitindo estudar os limites e possibilidades de representação de cada meio e analisar até que ponto cada um influía conceptual e formalmente sobre a imagem produzida. Portanto, a compreensão dos filmes *Mar* passa pela sua natureza material, como também pela relação com os outros filmes e obra em fotografia desenvolvida no âmbito

do mesmo projeto. Calhau estava bastante concentrado nas questões da percepção entre imagem em movimento e imagem fixa, e desta forma prosseguia num caminho estruturalista²¹, de estudo do *medium*, numa avaliação formal e conceptual dos meios com que se propunha trabalhar.

A incorporação do *medium* importado do cinema no domínio das artes visuais foi particularmente preponderante em momentos de viragem artística, em momentos em que os artistas recusaram as convenções herdadas e quiseram expandir o seu domínio a novos suportes, processos e disciplinas, aumentando exponencialmente os limites formais e conceptuais do que pode ser identificado como arte. Como Chrissie Iles notou durante os “anos 1960 e inícios dos anos 1970, a imagem projetada assumiu um papel importante na criação de uma nova linguagem de representação” (Iles 2004, 5), referindo-se ao filme, vídeo e outras formas de imagem projetada como as instalações com diapositivos. Esta atitude integrava-se numa conjuntura em que os processos, práticas e interesses artísticos eram marcadamente transdisciplinares. Os artistas trabalhavam em áreas de fronteira e cruzamento disciplinar que combinavam processos da escultura, da performance, da poesia, da música, da fotografia, do filme e do vídeo numa alternância, combinação e contaminação entre as diversas formas e expressões, que deu origem ao termo *intermedia* cunhado em 1966 pelo artista Fluxus Dick Higgins (Higgins, 1966).

A transposição dos filmes, das salas de cinema para a galeria, permitiu novas e singulares possibilidades no domínio das exposições estabelecendo novas formas de receção do objeto artístico. O filme, tal como a fotografia e o vídeo, permitiu que obras que estavam localizadas remotamente como intervenções na paisagem (algumas de difícil acesso) ou performances realizadas nos estúdios dos artistas pudessem estar presentes nas exposições. E permitiu a apreensão de detalhes ou panorâmicas que não seriam visíveis a olho nu. No caso da performance, pense-se em artistas

19. *Mar I* (Super 8 mm, cor, sem som, 3:18 min.), *Mar II* (Super 8 mm, cor, sem som, 3:18 min.) e *Mar III* (Super 8 mm, cor, sem som, c. 7 min). Os dois primeiros pertencem à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM/FCG), em depósito na Cinemateca Portuguesa; o terceiro perdeu-se existindo uma versão digital na biblioteca da FCG. Mais informação sobre estas obras está acessível em https://cinevideoart.up.pt/index.php/Detail/Object/Show/object_id/16 (acedido a 26 Out. 2016).

20. Fernando Calhau, Pedido de subsídio de investigação, “Desmontagem de conceitos espaciais e temporais”. Julho 1975. Processo de Fernando Calhau. Arquivo do Serviço de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. A evolução da concepção dos filmes pode ser acompanhada até um certo limite nos relatórios que escreveu para a Fundação.

21. O Cinema Estruturalista cuja ênfase assenta sobre a especificidade do *medium* e a demonstração das suas propriedades físicas assumindo-se como marcadamente *anti-ilusionista*, rapidamente avançou para uma dimensão mais conceptual sobretudo aplicada ao tempo e ao espaço, foi profundamente influente sobre um número alargado de artistas associados ao Conceptualismo, Minimalismo e Pós-minimalismo.

como Nauman ou Dennis Oppenheim, o filme através do loop permitiu enfatizar as repetições performativas, para além de perpetuar o que eram realizações artísticas efémeras. Simultaneamente, permitiu trabalhar novas formas de percepção, do movimento e do tempo, com as distensões temporais particularmente importantes nas práticas conceptuais. O filme trouxe à performance a possibilidade de manipulação do tempo, do movimento e do corpo. Mas ainda, o filme pela sua pequena dimensão e portabilidade aumentou exponencialmente a possibilidade de circulação das obras²², transitando frequentemente via postal.

O trabalho artístico com filme também permitiu a criação de novas formas de interação entre artista e imagem projetada e entre o público e as obras. A apresentação de filmes nas galerias permitiu a realização de projeções síncronas que multiplicaram as composições e desdobraram pontos de vista, permitindo explorar novas formas de exibição com as projeções simultâneas, que forjaram novas formas de receção, que obrigaram o espetador a tomar decisões sobre pontos de vista e a ficar por vezes no meio da obra instaurando novos modos de apresentação e receção da imagem em movimento. Na galeria o espetador ganhou mobilidade, maior liberdade e novas formas de relacionamento em relação à rigidez dos lugares sentados e do ecrã frontal da sala de cinema²³. A apresentação de filmes na galeria permitiu não só a multiplicação dos ecrãs e dos pontos de vista como também trouxe o equipamento de projeção para a sala, tornando-o num elemento de exposição, destruindo o ilusionismo do cinema. O facto de as máquinas não estarem escondidas torna o espetador atento ao processo mecânico de emanção das imagens, estabelecendo uma nova forma de receção: enquanto na sala de cinema o espetador é absorvido pela obra que o projeta para outro tempo e lugar, na galeria a obra é absorvida pelo espetador que a percebe no seu momento e contexto, o que dá um novo sentido ao aqui e agora de Walter Benjamin da obra de arte. Por fim, a introdução do filme na galeria criou novas camadas de complexidade na percepção do objeto artístico dada a sua inerente

complexidade temporal – o tempo de duração do filme e o tempo (ilusionístico) interno de cada um.

Ainda que o filme tenha desempenhado um papel crucial na desmaterialização, transformação e cruzamento interdisciplinar do objeto artístico que levaram à condição *post-medium* e *intermedia* da obra de arte, ele deve ser também analisado a partir da especificidade do *medium*. A escolha do filme foi para muitos dos artistas uma escolha determinada pelas suas características, sendo para a grande maioria das obras o conhecimento da especificidade física, material e mecânica do filme e equipamento associado parte essencial da sua compreensão. Há uma forte ligação entre conceitos, propriedades físicas e os próprios desenvolvimentos do cinema – sobretudo o experimental nas suas variantes expandida e estruturalista – que não pode ser ignorada, como as ruturas de convenções e alterações provocadas pelos artistas. Falar hoje de filme, com enfoque no *medium* pode parecer estéril ou uma mera curiosidade. Sobretudo nos seus formatos reduzidos de 8mm, Super 8mm e 16mm que foram utilizados pelos artistas, e estão desde há vários anos em vias de se tornarem obsoletos e desaparecerem. É quase uma inevitabilidade a transferência para suportes digitais, não pelo comportamento dos suportes – porque a película se bem conservada tem uma durabilidade e estabilidade muito superior à do vídeo –, mas pelo desaparecimento dos equipamentos, componentes, assistência técnica e das próprias películas cinematográficas. Como nota Callie Angell, que organizou a maior parte da filmografia de Andy Warhol, algumas das características transcendem o *medium* e mantêm-se estáveis, quer a obra seja projetada em filme, seja transferida para vídeo ou digitalizada; quer seja projetada numa parede ou ecrã, vista num monitor ou ecrã do computador. Mas há um número de características únicas que residem na sua natureza específica, que são fundamentais para a compreensão e preservação da obra: a qualidade da imagem está diretamente relacionada com o formato, o tipo, data e fornecedores de película, pela geração do exemplar (original negativo, original interpositivo,

22. Sobre a ligação da elevada circulação da arte conceptual com a sua disseminação ver a exposição/catálogo comissariada por Christophe Chérix: "In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976" (Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2009).

23. Nos anos 1970 tornou-se dominante na interpretação do cinema a teoria do dispositivo de Jean Baudry. De raiz fenomenológica, a *apparatus theory* considerava que o poder ilusório do cinema advinha sobretudo das condições de receção da obra. O espetador sentado, imobilizado num sala escura, fechada tendia para entrar num estado onírico, sem ter consciência de estar acorrentado e cativo (Baudry e Williams 1974-1975). Semelhante conceito tinha já sido descrito por Roland Barthes quando descreveu a sala de cinema como um lugar hipnótico onde a capacidade de distinção entre percepção e representação se perde pelo escuro e imobilidade do espetador que é assim induzido num estado de dormência e de perda da consciência (Barthes 1975).

cópias de segunda geração, etc.); a duração é dada pelo comprimento da película e velocidade de projeção, que no seu conjunto estão relacionadas, definem o processo de realização e a obra. Sobre este assunto podemos citar ainda a observação de Andrew V. Uroskie quando faz notar que artistas como Bruce Nauman, Richard Serra, Dan Graham e Vito Acconci são geralmente identificados como pioneiros da videoarte, quando uma grande parte das obras porque são referidos foi produzida em filme e não em vídeo, tendo uma relevante parte destes filmes estreita ligação com a especificidade do *medium* e estreitas ligações estéticas

e conceptuais com o cinema de vanguarda (Uroskie 2008, 398). Os artistas deram novas formas ao filme, alterando e expandindo as convenções normalizadas pelo cinema, mas também foram contagiados pelos próprios cineastas experimentais e independentes, cujo trabalho tanto os influenciou. E ainda que para muitos a escolha pelo *medium* não tivesse sido feita com essa consciência, para quem interpreta estas obras hoje, conhecer o filme, os suportes, as técnicas e possibilidades de apresentação permite-nos avaliar as associações conceptuais a elas inerentes, bem como as ruturas de convenções e alterações provocadas pelos artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland – “En sortant du cinema”. *Communications*, 23 (1975), pp. 104-107.

BAUDRY, Jean Louis. WILLIAMS, Alan – “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Quarterly*, Vol. 28, N.º 2 (Inverno, 1974-1975), pp. 39-47.

GRAHAM, Dan “Film and Performance, Six Films”. Nova Iorque: Artists Space, Nova Iorque, 1976. Disponível em http://artistspace.org/ospace/wp-content/files_mf/essay_jan76_artistsfilmseries_dangraham.pdf (2013.03.08)

HENDRICKS, Jon – *Fluxus Codex*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1988.

HIGGINS, Dick – “Intermedia”. *The Something Else Newsletter*, 1 (Fevereiro 1966). Disponível em http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf (2016. 07. 20).

ILES, Chrissie – *A Imagem Projectada na Arte Americana, 1964-197*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004. Cat. exp.

____ – *Off the Wall*. Porto: Fundação de Serralves, 2011. Cat. exp.

JAMES, David E. – “Artists as Filmmakers in Los Angeles.” *October*, 112 (Primavera, 2005), pp. 111-129.

JAPPE, George – “Projection: A New Trend at Prospect ‘71”.” *Studio International* (December 1971), pp. 258-261.

JENKINS, Bruce – “Flux Films in Three False Starts”. JENKINS, Janet (ed.) *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993, pp. 124-137.

MICHELSON, Annette – “Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia,” *October* 83 (Inverno, 1998), 3-18.

UROSKIE, Andrew V. – “Siting Cinema”. LEIGHTON, Tanya – *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing, 2008, pp. 386-400.

L'HYBRIDITÉ COMME REMPART À L'INDIFFÉRENCIATION, L'UTOPIE D'AUGUST SANDER DE MOHAMED BOUROUISSA

HYBRIDITY AS REMPARTMENT TO THE INDIFFERENTIATION, THE UTOPIA OF AUGUST SANDER OF MOHAMED BOUROUISSA

Julie Martin

Université Toulouse Jean Jaures – Laboratoire Lla Créatis
julieloubia.martin@yahoo.fr

RÉSUMÉ

Il y a un peu plus de dix ans, Rosalind Krauss notait dans *Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium* (2005) que la démarche d'hybridation, en œuvre particulièrement dans l'installation, entraînait une dissolution de l'art dans la logique capitaliste. Ces dernières années, l'émergence et la généralisation de nouveaux outils de production, employés autant par la sphère marchande que la sphère artistique, actualisent ce constat et amène à le réexaminer. En s'appuyant sur l'œuvre de Mohamed Bourouissa, *L'Utopie d'August Sander* (2011-2012), qui repose sur des impressions en trois dimensions, il s'agit d'examiner dans cette recherche comment une nouvelle technique en alternant les propriétés et donc les portées de plusieurs médiums traditionnels entraîne ici une oscillation de la perception du spectateur, susceptible alors d'échapper aux règles globalisantes et neutralisante du monde contemporain.

MOTS-CLÉS

Photographie | Sculpture | Impression 3D | Monument | Utopie

ABSTRACT

A little over ten years ago, Rosalind Krauss wrote in *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium* (2005) that the hybridization approach, implemented particularly in the installation art, implied a dissolution of art in the capitalist logic. In recent years, the emergence and spread of new production tools, used as much by the commercial sphere as by the artistic sphere, actualize this observation and lead to reconsider it. Dealing with the work of Mohamed Bourouissa, *Utopia of August Sander* (2011-2012), based on three dimensional printing, this paper examines how a new technique causes oscillation of the viewer's perception by alternating the properties and therefore the ranges of several traditional mediums, being able to escape to the globalizing and neutralizing rules of the contemporary world.

KEYWORDS

Photography | Sculpture | 3D Printing | Monument | Utopia

Suite à l'annulation d'une résidence en entreprise, en raison d'un plan de licenciement, l'artiste Mohamed Bourouissa (1978) installe à l'automne 2011 devant le pôle emploi Joliettes de Marseille, un camion aménagé en fab-lab. À l'intérieur de cet atelier mobile, l'artiste invite des demandeurs d'emploi à être scannés de la tête aux pieds pour donner corps à de petites figurines de résine, à partir de l'image enregistrée et au moyen d'une imprimante 3D (Fig.01).

La diffusion de l'œuvre *L'Utopie d'August Sander* s'engage dans ce temps de production au sein de l'espace public et s'achève sous la forme d'une installation dans divers espaces d'exposition¹. Ces derniers accueillent tour à tour une installation réunissant le camion, des photographies, un film et les statuettes réalisées, présentées sur des tables semblables au mobilier administratif du Pôle Emploi. L'espace d'exposition déploie ainsi la narration du projet à travers une multiplicité de médiums. Cependant, nous nous concentrerons ici sur les statuettes, moteurs de l'expérience que constitue l'œuvre, car elles portent déjà une dimension intermédiaire².

L'artiste met en place un processus de réalisation d'abord photographique puisqu'il opère par capture visuelle des corps des volontaires. En se référant à August Sander (1876-1964), Mohamed Bourouissa s'inscrit explicitement dans l'héritage de l'histoire de la photographie et plus particulièrement dans celui du portraitiste allemand. Contraint par un long temps de pause, par un lourd équipement inscrivant la pratique dans l'atelier et par un coût élevé, le portrait photographique est d'abord réservé aux classes sociales aisées. Les progrès techniques de la fin du XIX^e siècle, l'allègement du matériel et la réduction du temps de pause, entraînent les photographes hors du studio à la rencontre de modèles plus modestes. Ainsi, August Sander entreprend l'ambitieux projet de réaliser une galerie de portrait des différents corps sociaux de son époque à travers *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Les Hommes du XX^e siècle*). Il publie en 1929, sur fond de crise économique, une sélection de portraits dans *Antlitz der Zeit* (*Le Visage de ce temps*). L'espace public, l'intérêt pour des modèles inhabituels, le contexte économique, le portrait et la sérialité sont ainsi des points communs à l'œuvre de Sander et de Bourouissa. Mais l'hommage

analogique s'arrête là, car Mohamed Bourouissa ne dresse pas une cartographie des travailleurs d'une société à travers une démarche typologique teintée d'exhaustivité comme le photographe allemand, au contraire il s'intéresse à un type unique d'individu placé en marge de la société: le chercheur d'emploi.

Mohamed Bourouissa se détache également du médium photographique tel qu'il est traditionnellement envisagé dès lors qu'il décide de livrer ses images non sous la forme 2D d'un tirage sur papier mais sous la forme d'une impression 3D en résine. En investissant l'espace tridimensionnel, le procédé se détache de la matérialité de l'image photographique pour rejoindre celle de la sculpture.

L'impression en trois dimensions est une technique pleine de promesse mais ses usages au sein du champ artistique semblent encore trop jeunes et ponctuels pour être théorisés. Son statut même est difficilement identifiable. Est-ce un nouveau médium qui en intègre deux autres, la photographie et la sculpture, comme le cinéma en son temps a intégré la photographie, la musique et le théâtre ? Ce qui renverrait alors à la théorie de McLuhan selon laquelle les médias en intègrent toujours d'autres. Ou bien un tel procédé est-il exemplaire de la condition post-medium telle que la définit Rosalind Krauss ? En s'appuyant sur le théoricien Frederic Jameson, spécialiste du post-modernisme, l'historienne d'art note, en particulier à travers le procédé hybride de l'installation artistique, une dissolution de l'image et de l'esthétique dans tous les champs de la vie quotidienne, rendant l'idée d'une expérience esthétique autonome obsolète car confondue dans le système de perception capitaliste (Krauss 2005, 56). En actualisant cette théorie à notre époque, avec l'impression 3D se développant principalement dans le champ de l'industrie on produirait des œuvres comme on produit les pièces de rechange d'un avion. Son usage artistique manifesterait alors l'alliance mortifère entre la logique capitaliste et l'idéal moderniste d'un art autonome. Krauss elle-même, note cependant que certains artistes réinventent une articulation des médiums traditionnels pour échapper à cette globalisation de l'image mise au service du capital. Nous démontrerons dans la suite de cet article que le

1. *L'Utopie d'August Sander*, a notamment été présentée du 8 mars au 5 mai 2021 à la Galerie des grands bains douches de la Plaine à Marseille, du 13 sept.-10 nov. 2012 à la Galerie Édouard Manet à Gennevilliers, du 18 janvier au 3 février 2013 dans le cadre du festival Hors-Piste au Centre Pompidou.

2. Nous nous appuyons ici sur la définition de Jurgen E. Müller selon laquelle «la notion d'intermédialité se fonde sur le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias» in Müller, 2006: 100.



Fig. 01 · *L'utopie d'August Sander*, 2012, Mohamed Bourouissa (1978); Figurine en plastique; Dimensions variables (photo Mohamed Bourouissa, Courtesy the artist and kamel mennour, Paris)

travail de Mohamed Bourouissa prend cette troisième voie: l'hybridation entre les médiums traditionnels que sont la sculpture et la photographie à travers la récente technique de l'impression en trois dimensions provoque ici des dichotomies successives propices à l'émergence d'un geste politique de différenciation et de multiplications des approches.

En effet, par sa démarche Mohamed Bourouissa entreprend de provoquer un renversement de l'image des chômeurs. Selon des croyances répandues, l'individu dépourvu de profession ne participerait pas pleinement au fonctionnement de la société et se trouve ainsi placé aux limites de celle-ci, sur le point de devenir invisible. Pour cette raison, Mohamed Bourouissa choisit de redonner une visibilité aux personnes touchées par le chômage. Alors que les monuments montrent ceux qui méritent d'être représentés pour s'être distingués par des actions qui ont impacté le corps social, l'artiste ambitionne d'octroyer ce type de représentation à ceux dont on confisque le statut social. Pour cela, il porte

son choix non sur le cliché photographique classique mais sur un scanne 3D qui permet de convertir l'image enregistrée en statue. En engendrant une représentation sculpturale d'un groupe social dans l'espace public, il provoque un geste de monumentalisation analogue à celui des sculptures commémoratives de groupes sociaux comme les soldats, les déportés, les résistants, les travailleurs...

Mais le caractère monumental se dérobe aussitôt. Le matériau plastique, n'a pas la noblesse du marbre ou du bronze. La sculpture tient dans la main et rompt avec l'échelle monumentale pour se rapprocher d'un modeste santon provençal ! Par leur discrétion et leur possible dissémination, les statuettes ne constituent pas un signal au sein du tissu urbain comme peut l'être un monument. Elles ne s'instituent pas non plus comme bien commun d'une collectivité mais comme propriété individuelle, car l'artiste entreprend de les vendre à la sauvette sur le marché marseillais pour la modique somme de 2€, en rupture avec sa côte réelle (Fig.02).



Fig. 02. *L'utopie* d'August Sander, 2012, Mohamed Bourouissa (1978); Vente sur le marché, (photo Mohamed Bourouissa, Courtesy the artist and kamel mennour, Paris)

Diffusables, financièrement accessibles, les statuettes s'approchent d'un média de masse. Pourtant, l'artiste provoque un nouveau renversement en choisissant de produire des exemplaires uniques. Cet attribut propre à la peinture et dans une certaine mesure à la sculpture³, rompt avec la qualité éminemment reproductible des productions culturelles actuelles et avec la faculté à copier de l'impression 3D. Le passage en trois dimensions provoque une perte d'information: indistinction des visages par la miniaturisation, neutralisation par la couleur de la résine. Mais le scanne c'est-à-dire l'enregistrement fidèle de l'image de l'individu, puis le tirage unique préserve l'individualité de la personne représentée. Chaque participant est envisagée comme un sujet spécifique ce dont témoignent également les postures singulières, la gestuelle expressive des statuette. L'anonymat n'entraîne

finalement pas une dissolution de l'individu au sein du groupe mais permet au contraire de s'interroger sur la façon dont chacun de ses membres contribue isolément à le qualifier.

Partant du scanne d'êtres humains, non sans lien avec la mécanique administrative déshumanisante des structures chargées de l'insertion professionnelle, et allant jusqu'à une réhabilitation par la représentation d'une partie du peuple menacée d'invisibilité, l'œuvre devient le moteur d'une pensée individuelle et collective sur le commun et renoue par là avec la fonction du monument. L'artiste Jochen Gerz démontre cette dimension symbolique en créant des monuments qui s'édifient dans la disparition⁴ ou l'horizontalité⁵. Notamment en incorporant le sol que les passant peuvent fouler, ses œuvres démontrent que la mémoire ne réside pas dans

3. La sculpture par la technique du moulage peut exister en plusieurs exemplaires, bien que les premiers tirages soient considérés comme des originaux.

4. *Le Monument contre le fascisme* (1986) à Hambourg (Allemagne)

5. *Le Monument Invisible* (1990) à Sarrebrück (Allemagne)

la pierre du monument qui ne constitue qu'un support pour l'homme. Chez Bourouissa aussi la dimension monumentale, c'est-à-dire l'accomplissement d'un hommage et d'une remémoration intervient par l'activité intellectuelle humaine provoquée par l'œuvre.

Mais la dimension utopique d'une telle analyse et ses limites sont prises en compte par l'œuvre elle-même. En effet, son titre renvoie à l'irréalisable entreprise de Sander mais également au modèle de réception précédemment décrit qui n'est pas l'énoncé de faits avérés, sociologiquement vérifiables, mais une destination vers laquelle tend l'œuvre. Qui à travailler avec des publics peu familiers de l'art contemporain sait que les œuvres, mêmes celles pétrées des meilleures intentions, essuient de violents rejets. La force du travail de Mohamed Bourouissa est d'intégrer les réactions contre l'œuvre,

au sein même de celle-ci, dans un livre des refus⁶ qui consigne les phrases réticentes au projet⁷. En intégrant ces réactions en complète scission avec la rhétorique de l'œuvre, il ne s'agit pas de les neutraliser mais de les faire entendre pour permettre un nouveau vacillement chez le spectateur. Telle est l'humilité et la clairvoyance du projet manifestées sous le terme d'utopie.

En choisissant l'impression 3D, l'artiste crée un objet qui se révèle tout autant monumental qu'anti monumental. La technique sélectionnée, incorpore la porosité de plusieurs médiums et travaille la perméabilité de l'art et d'un contexte socio-économique. Mais ici l'hybridité, ne dissout pas les effets propres aux différents médiums, au contraire elle les révèle et évite de cette façon l'écueil d'une indifférenciation pour créer chez le spectateur une lecture foisonnante.

6. Publié aux éditions filigranes en 2012, l'ouvrage recueille les témoignage de 58 personnes ayant refusé de participer au projet.

7. À titre d'exemple: «exposer des œuvres dans un musée ça sert à rien, les gens ils savent qu'il y a des chômeurs», «bah ça va rien changer en fait», «Je suis choquée! Je trouve cela hyper violent! Cet artiste, il doit avoir des subventions monstres alors que les gens ici ils n'ont pas d'argent! Vous utilisez ces personnes et eux ça ne leur apporte rien!

RÉFÉRENCES

KRAUSS Rosalind – *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium*, New York: Thames & Hudson, 2005.

MCLUHAN Marshall et Fiore Quentin – *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York: Bantam Books, 1967.

MÜLLER, Jürgen E. – «Vers l'intermédialité: histoires, positions et options d'un axe de pertinence». *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, 16 (2006), 99-110.

SEARCHING SUBJECTIVITIES IN VIDEO INSTALLATIONS OF AMAR KANWAR

Charu Maithani

*Independent Researcher and Curator
charumaithani@gmail.com*



Amar Kanwar, *The Lightning Testimonies*, 2007

ABSTRACT

The essay views the video installation as an apparatus that lightens multiple subjectivities. By illustrating two works of Amar Kanwar, the essay elaborates on various positions of the audience, the methodologies used by Kanwar in proposing different ways of viewing to generate different subjective experiences. This also offers an analysis of video installation to re-define post-medium according to engagement with the art object and not in its making.

KEYWORDS

Video installation | Subjectivity | Apparatus | Post-media

INTRODUCTION

Installation art can be many things arranged in a particular fashion. Though the practice has been around since Dadaism, the term came up only recently to describe an experiential, immersive and sensorial space created by an artist. Not always pertaining to a particular medium, installation art can be site-specific and interactive. Installation art admits a new form of engagement. As it relies on communication and not representation, it allows the audience members to become participants and a key element of the installation. Unlike painting and sculpture, the installations are made with a specific role of the viewer in mind. The set-up and arrangement of objects takes into account the viewers' position at various levels in the interaction with the installation – first a perceptive observer, then respondent and if highly motivated then a participant. The first stage is like an introduction to the installation. As the audiences enter the installation set-up, they simply observe, even if they have read a description of the work. They get familiar with the set-up, try to

understand its rules and their position in the set-up. I distinguish between the roles of a respondent and a participant. A respondent will respond, reply or at least acknowledge the engagement while a participant will act beyond and outside the installation. In case of latter, the installation becomes an agency to evoke a deeper engagement to the issues or ideas laid out by the installation. The third kind of response is the concern of the essay. As a participant, the audience members become a player in the functioning of art installation as an apparatus.

This essay will elaborate on the form and function of video art installation as an apparatus. Extending ideas of Vilém Flusser and Giorgio Agamben on apparatus, it will explore the act of viewing within the apparatus of installation art in two works of Indian artist Amar Kanwar. In the end conditions of post-medium laid down by Rosalind Krauss are interrogated to propose a new viewing of post-medium.

THE APPARATUS OF INSTALLATION ART

Vilém Flusser identifies apparatus as a human made artefact that is used to create, process and store symbols (Flusser 2004-05, 31, 32). In the post-industrial society more and more specialisation is put into symbol manipulation and production. An apparatus contains several information. The audience members could be interacting with one or many of the possible set of information.

Apparatus, as defined by Flusser takes on the form of a black box with a combination of symbols contained within a program that uses humans as players as well as functionaries (Flusser 2004-05, 31). An artist uses various tools and methodologies in an art installation. It can be a photograph, a set of photographs, video with one or many screens, painting, sculpture by itself or in combination. The audience can interact or just view. The different medium used in the installation already contain a system of encoding symbols. The artist is a

functionary who controls the apparatus of the art installation (Flusser 2004-05, 28). He or she does not need to know how the apparatus functions internally; knowing what input gives what kind of output is enough. Of course, an art installation in itself can contain several smaller apparatuses like a projector and digital screen. The objects employed by the artist functionary be it video, painting, photographs, sculpture, are what Flusser describes as "carriers of information" (Flusser 2004-05, 25). These do not necessarily preserve symbols but communicate meanings, ideas, thoughts or information. The artist here is then the person who works on "work-controlling-apparatuses" (Flusser 2004-05 25). The audience interacting and responding to the installation is present within the installation. They create the installation by becoming 'carriers of information'. This information is amplified with information that they already know. The mind of the audience is constantly trying to make sense

of the information that is given to them. Embedded in layers of meaning, interacting in information laden environment, navigating multiple temporalities, the audience sees it, sees something as something and sees something through something (Seel 2005, 179) within the elements of the installation. The audience sees the elements of installation as images, they see it in relation to the other objects and images present and combine it with their knowledge and understanding to create new information.

While Flusser gives a technical definition of the term apparatus, Agamben invoking Foucault, Heidegger and Hyppolite, elaborates on the socio-political situation created by apparatuses. Foucault's word for apparatus is *dispositif*, which is the system of relations between "a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions" (Foucault 1980). He situates the apparatus within sets of power relations. Expanding upon the class of apparatuses given by Foucault, Agamben describes an apparatus to have the capacity to "capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviours, opinions, or discourses of living beings" (Agamben 2009, 14). Such a broad category allows the smallest of objects like a pen to be an apparatus. The main point in Agamben's definition is the process of subjectification as a result of the relation

between apparatuses and human beings. When the audience are present in the installation, they are constantly negotiating their subjectivities. They enter the installation as a different kind of subject, in the process of responding and interacting produce different subjectivities, and sometimes transform subjectivities.

Since installations deal with contemporary image culture, they are important in generating images that are consumed and circulated. Margaret Morse talks about installation as "an experiment in the redesign of the apparatus that represents our culture to itself: a new disposition of machines that project the imagination onto the world that store, recirculate, and display images; and, a fresh orientation of the body in space and a reformulation of visual and kinaesthetic experience" (Morse 1990, 155).

The cinematic apparatus of moving image is different to the video installation apparatus. Video installations are mediated art forms that are presented in a context. Importantly, here the audio-visual experience is supplemented kinaesthetically that can allow learning not only with the mind, but the body itself (Morse 1990, 158). But what does it mean for the viewer? How does it affect the way the audience 'sees'? What kind of subjectivities does it produce? Can these questions allow us a better understanding of the medium of installation art? Let us analyse two works by Amar Kanwar in these aspects.

INTRODUCTION TO THE WORKS OF AMAR KANWAR

As an artist filmmaker, Amar Kanwar traverses a complex space of various elements that make our contemporary society. Aware of the limitations of documentary films, he is constantly looking to redefine the narrative in order to provide a different experience to the spectator. His soulful, lyrical films have a carefully coded narrative and fixed tempo. The films are about the struggle of power, state abuse, violence and social issues that are personal, social and political. At the heart of his films are people who are subjected to state dominance and violence,

and questions of the individual's relationship to the state and its agents.

Kanwar's quest to present multiple ways of seeing has also taken form of installations. His personal, political and ethical dilemmas propelled him towards a unique methodology (Zyman 2013). This essay will talk about two significant installations by Kanwar – *The Torn First Pages* (2004-2008) and *The Lightning Testimonies* (2007). These installations provide an apparatus that implicate the viewer as a subject in a set of power relations.

THE TORN FIRST PAGES (2004-2008)

The Torn First Pages is an elaborate nineteen screen installation on the Burmese resistance against the military dictatorship. The title taken from Ko Than Htay's gesture of tearing out the first page of all the publications he sold. The first page of books, newspapers or any publication in Myanmar had to carry the slogans of the military regime and a denunciation of democratic forces. Htay was a bookshop owner who tore out the first page of every book. He was imprisoned as a result of the protest.

The installation has three parts. The first part is made up of six films – *The Face*, *Thet Win Aung (a)*, *Thet Win Aung (b)*, *Ma Win Maw Oo*, *The Bodhi Tree* and *Somewhere in May*. *The Face* focusses on the on visit of Senior General Than Shwe, Supreme head of the Burmese Military dictatorship on 25 October 2004 to Rajghat, the memorial of Mahatma Gandhi in Delhi. *Thet Win Aung (a)* and *Thet Win Aung (b)* are about a dynamic young leader who was sentenced to 59 years in prison in 1998 for organising student protests and demonstrations. He was killed in Mandalay prison in 2006. *Ma Win Maw Oo* is the image of a thirteen-year-old girl, Ma Win Maw, who was shot dead by the Burmese military in a protest. The image made headlines all over the world, but was soon forgotten. Only a copied, pixelated version of the image remains now. *The Bodhi Tree* is about Sitt Nyein Aye, a painter, who escaped to Delhi after 1988. He set up a studio in a small room under the Bodhi tree. *Somewhere in May* talks about two simultaneous events on 17 May 2004. While Norway celebrated their

National Constitutional Day, the military dictatorship in Burma started a National Convention of Democracy. A small radio station in Oslo, Democratic Voice of Burma (DVB) presented a long report on radio describing how the convention is a pretence by the military junta.

The second part consists of seven channel video where the Burmese refugees in Fort Wayne, Indiana, USA are shown. The first refugees arrived in USA from Burma in 1990. The film shows the activities of the close knit Burmese community, their longing for home, recollections, memories and remembrance.

The third part has six channel video where archives of Burmese resistance, as documented on the internet, are shown. Along with this various amateur and professional footage of protests, speeches and rallies, both big and small, are shown. Adding to this mix are videos that present the former General Ne Win with his pack of military junta.

The nineteen screens are arranged in three groups according to the parts described above. The videos do not fill the room with large size projections; instead small screens that look like fragile paper are used. Three large grids arrange the three parts. The screens are back projected leaving the audience to face the screen directly. The installation also consists of three large books that provide further references to the Burmese democratic movement.

THE LIGHTNING TESTIMONIES (2007)

The Lightning Testimonies is an eight-part installation on the rape and sexual violence in India. The installation features several incidents of sexual violence and rape at various points in the history of India starting from 1947. The rape of Hindu and Muslim women from both sides during partition of India in 1947, rape of women from the north-east India by the Indian army men, Pakistan army men raping women in Bangladesh during the 1971 war, rape and violence against Dalit

women in Maharashtra and the Gujarat riots in 2002, are some of the instances described in the videos.

The videos are presented on large screens. It does not show the explicit violence and abuse, but the people who remember the women and the incidents. Stories of brutality are intricately woven with the otherwise normalcy of the mundane. Nature, people, places, buildings, objects, faces, gestures and movements are

the meditative images that fill up the screens. The texts present the poignant stories of rape, violence, told with courage and fondness. There is no anger invited, no provocation, simply stories told as they happened, almost like a reportage. "An alert audience does not need to be drawn into explicit detail" (Shrivastava 2012, 347). Instead the audience is drawn into the stories through images of the place where they happened. The audience has to imagine the gruesome violence on the body and the mind by looking at inanimate objects like the buildings, trees, memorials, that bear witness to it. Shrivastava calls them "carriers

of forbidden secret" (Shrivastava 2012, 348). These objects carry the mark of the incident(s), just like the audience members after viewing will carry the incident.

The aesthetics of the video carry with it the politics of the individual. The struggle and systematic destruction of an individual's identity, is evident in the stories of the people. The screens may tell different stories of different times, but they all come together in the 21st minute to show one image, giving the viewer another visual experience in a multi-channel installation.

AUDIENCE INTERACTION: UNRAVELLING THE INSTALLATION

The installation set-up in both the works is easy for the audience members to grasp. *The Lightning Testimonies* uses varied aesthetic techniques in the eight channels. The visual forms of archival images, documentary footage, graphics and drawings exist along with varied auditory forms, creating a visually rich immersive experience. "Flowing within and between eight projections is an attempt to understand the archiving of pain and memory accompanied by an attempted articulation of the unsaid" (Jhaveri 2010).

The Torn First Pages uses different techniques not only within the three parts, but on individual screens as well. The third part of the installation juxtaposes the images of General Ne Win and the military junta with pages from the state's political, economic and social slogans. Kanwar creates a caricature of the military junta (Poddar 2012, 161). Kanwar uses poems by Tin Moe in the second part of the installations, that share the nostalgia and grief of the Burmese refugees. The image of Ma Win Maw explodes with inflated image pixels.

Kanwar's emphasis on the use of text requires one to be fixed to the video; one has to watch carefully, fully immersed, and read the text in order to know all the stories. In the *The Lightning Testimonies* the presence of 'body' is overwhelming which directly affects the physical body of the viewer. The viewer draws inwards and opens new relationship to images, sound, silences

and the viewing space. Kanwar's use of silence and pauses in both the installations are an important part of the videos. The pauses are like gaps that give the audience the time to grasp and ponder over what is said. The silences are pertinent in activating the presence of the viewers who are implicated in the installation. The audience negotiates their own position in the context of the videos; their own engagement with the state apparatus, political associations or the lack of it. The works not only "create objects that produce a context" but is also able to "provoke a context" (Poddar 2012, 161).

One of the techniques of a video installation is the time narrative that is created and disrupted at the same time. While the installation presents different times in one space, it can also present one time in multiple voices. *The Torn First Pages* carry within it both multiple times of an event and multiple events that make up a grand event in the history. Kanwar "utilise(s) subtle notion of time: historical, archival, exiled, recent past, real, imminent, recurring, accelerated, slowed down, and so on. The resulting panoply of sensory simulation attests to the cyclical nature of history with its endless echoes and ghosting as well the simultaneity in which we experience time" (Poddar 2012, 160). *The Lightning Testimonies* brings together multiple times in one narrative. The time that has passed was remembered while making the video and is then relayed in the present of the audience. This

folding of time in the presence of the viewer can be multiplied in the numerous stories onscreen. According to Kanwar, "In the context of installations it is possibly more interesting to examine the potential of image and sound to create what I would call 'a heightened perception of the simultaneous passage of multiple time'" (Jhaveri 2010).

Kanwar interrogates the term 'evidence' in his works. The definition of evidence according to law, the crime that continues to happen despite evidence, the invisibility of the evidence and the validity of poetry as evidence to provide a valuable dimension on the crime (Zyman 2013). If the work positions itself as iambic evidence, then that makes the viewer a witness. This opens up a new relationship between images and the audience. The audience is no longer just viewing, feeling, being affected, but is embedded in the socio-political context of the installation in the time that has carried on since the creation of the video till the present time of the viewer. An act of viewing a video installation is suddenly loaded with socio-political enquiry.

The video installation apparatus maybe different to the cinematic apparatus in the physical sense, but when viewing, the audience is interpellated as a subject similar to the cinematic apparatus. Due to the specific nature of Kanwar's installation (political, yet not overtly so; at the same time personal, yet not dramatic), the interpellation of the audience occurs at three levels.

a. Subjects in the video: Understanding loss is an important part in the works by Kanwar. Questions

of who loses and what, who mourns and till when, engages the audience in a constant dialogue with the videos.

- b. Recognising themselves as subjects of the state and other powers: The state and its agencies control the people through various forms of apparatuses. By situating the audience in one such apparatus, reflecting on the works of Kanwar, makes them aware of their own relations of production that situate them in a deep socio-political power nexus.
- c. Presentation of the video installation in the gallery/museum: The artwork is laid out in a way that allows the audience to engage at any point with the videos. The apparatus of the video installation has the museum or gallery as one of the 'functionaries' of the apparatus. The commodification of art object and corporatisation of the gallery/museum set-up are made aware to the audience. The installation becomes self-referential. The "visitor becomes aware of the museum itself as a mega-installation... full of spatial positions charged with power, full of fetish-objects transposable anywhere, a site that oils the fluid transpositions of concepts and commodity-objects between ontological realms" (Morse 1990 166).

The essay in the beginning laid down three stages of the audience interacting with the video installation. The third stage, that of the participant who engages with the installation even after being physically removed from it, is achieved when he or she has identified all three.

CONCLUSION

Post-medium can be viewed as collapsing of media. Rosalind Krauss has written extensively about the post-medium condition. In order to define post-media, she studies the reinvention of the medium in its obsolescence (Krauss 1999, 304-305). In another essay she invokes Fredric Jameson to identify the postmodern aesthetic experience that "leeches out into the social field" in general. She remarks that installation and intermedia work is "complicit with a globalisation of image in the

service of capital"; a few artists who have rejected this and have successfully played with the traditional media, are in the process re-inventing them (Krauss 2000, 56).

Lev Manovich proclaimed that we ought to get rid of the concept of medium in post-digital age, as everything collapses into the digital; instead think of other metaphors and definitions to define physical properties of what we call material (Manovich 2010).

The narrative techniques and unique formats of Kanwar's installations raise questions of multiple subjectivities and experiences of the audience that might be helpful

in thinking through the term post-medium. A possible redefinition of post-medium lies in the engagement with the object and not in its making.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

AGAMBEN, Giorgio – "What is an Apparatus?". In *What is an Apparatus and Other Essays*, translated David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.

FLUSSER, Vilém – *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2005, 2006 (Reprint).

FOUCAULT, M. – "The Confession of the Flesh." In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, edited by C. Gordon. London: The Harvester Press, 1980.

JHAVERI, Shanay – *Interview with Amar Kanwar*, 2010 <http://www.thefreelibrary.com/Amar+Kanwar+and+Shanay+Jhaveri>

KRAUSS, Rosalind E – "Reinventing the Medium". *Critical Enquiry*, Vol. 25, No. 2 (Winter 1999): 289-305.

____ – *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.

MANOVICH, Lev – *Post-Media Aesthetics*, 2010. <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

MORSE, Margaret – "Video Installation Art: The body, the image, and the Space in-between". In *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, edited by Dough Hall and Sally Jo Fifer. New York: Aperture, 1990.

PODDAR, Sandhini – "Embracing Uncertainty". In *Amar Kanwar: Evidence*, edited by Urs Stahel and Daniela Janser. Berlin: Fotomuseum Winterthur and Steidl, 2012.

SEEL, Martin – *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrell. Stanford: Stanford University Press, 2005.

SHRIVASTAVA, Aseem – "Lightning Rarely Leaves a Trace". In *Amar Kanwar: Evidence*, edited by Urs Stahel and Daniela Janser. Berlin: Fotomuseum Winterthur and Steidl, 2012.

ZYMAN, Daniela – *Interview with Amar Kanwar*, 2013. <http://www.vdrome.org/kanwar.html>

SU TULSA DI LARRY CLARK, SHANTELE JENNINGS E L'IPERFOTOGRAFIA ON LARRY CLARK'S TULSA, SHANTELE JENNINGS AND HYPERPHOTOGRAPHY

Alessandro Ferraro

Università di Genova
alessandroferraro20@gmail.com

RIASSUNTO

Il presente testo analizza la storia di Shantelle Jennings, orfana americana che scopre notizie sulla propria famiglia di appartenenza grazie a Tulsa di Larry Clark. Il racconto della donna esplica un particolare tipo di fruizione personale dell'opera d'arte, tanto da risultare "eccezionale", sia nel senso letterale, sia metaforico. Questo tipo di eccezione risulta essere profondamente collegata alle nuove modalità di fruizione delle immagini nell'era della convergenza mediale. Ho inteso tale effetto come propaggine concettuale dell'idea di iperfotografia di Fred Richtin; lo studioso americano non solo riscrive gli impieghi virtuosi dell'approccio neomediale sulla trasmissione delle informazioni, ma postula un vero e proprio paradigma fruitivo. Nell'articolo saranno fatti cenni anche ad altri casi in cui si è verificato questo tipo di effetto narrativo esorbitante, come il caso del cast di Kids, le cui storie personali sono estremamente utili alla comprensione del testo artistico inteso nella sua complessità narrativa e temporale.

PAROLE CHIAVE

Larry Clark | Tulsa | Fotografia | Narrazione | Shantelle Jennings

ABSTRACT

This paper focuses on the story of Shantelle Jennings, an American orphan woman who discovers the history of her own family through Larry Clark's Tulsa. Her tale discloses a particular kind of personal fruition of the artwork, enough to become exceptional, both in literal and metaphorical meaning. This kind of exceptionality is strictly bound with the new way of use of photographic images in the new media convergence era. In the paper, I interpret this narrative effect as a conceptual offshoot of Fred Richtin's hyperphotography; the American professor reconsiders not only the virtuous uses of newmedial approach regarding the circulation of informations, but he also states a new fruitive paradigm. In the article there will be hints also on other cases where this kind of exorbitant narration happens, as the example of Kid's cast, whose personal stories are extremely useful to understand the artistic text in its narrative and temporal complexity.

KEYWORDS

Larry Clark | Tulsa | Photography | Narrative | Shantelle Jennings

"I was born in tulsa oklahoma in 1943.
 When i was sixteen i started shooting amphetamine.
 i shot with my friends everyday for three years and then left town
 but i've gone back through the years. once the needle goes in it never comes out"¹

Quando si sfogliano le pagine di *Tulsa* di Larry Clark non si capisce mai quanto ci sia di vero e quanto no. La frase con cui inizia il libro fotografico funziona come un certificato di garanzia, fornendo in poche righe taglienti e dirette informazioni su autore, tempo e luoghi della storia.

Definire *Tulsa*, oggi, come lavoro fotografico sarebbe riduttivo, soprattutto in termini formali e artistici; le implicazioni sociologiche e storiche insite in *Tulsa* lo caratterizzano come reportage, mentre la sua estetica specifica lo connota come un'opera artistica *tout court*. I suoi detrattori vedono nell'estetica snapshot degli scatti di Clark una casuale necessità, non una scelta consapevole, ed è paradossale pensare che molti epigoni abbiano scisso la sua estetica dalla forza narrativa delle sue storie, finendo con l'essere, appunto, semplici epigoni. Oggi lo snapshot è talmente usuale da diventare una pratica quotidiana; esistono app per cellulari che correggono le fotografie dando quel tocco à-la Larry Clark. *Tulsa* è un documentario, realizzato con i canoni narrativi di ciò che oggi viene considerata un'opera-cult: è un documentario che tende a diventare una storia incredibile, nel senso letterale del termine, tanto da essere stata criticata e osannata da generazioni future di fotografi e registi. C'è chi nel lavoro di Clark ha visto del mero voyeurismo – critica che lo ha accompagnato per tutta la carriera, fino al recente *The Smell of Us* (2014); chi invece un modo nuovo di raccontare delle storie.

Le vicende dei personaggi di Larry Clark contengono una spinta narrativa che travalica i limiti dell'opera stessa, fino ad imporsi nelle vite di alcune persone, tanto da stravolgerle. Una di queste è Shantelle Jennings, una

donna americana di Tulsa, orfana di entrambi i genitori e cresciuta da alcuni parenti della madre. L'uomo sulla copertina, che gesticola con una pistola imitando James Dean in *Rebel without a cause*, è suo padre. (Fig.01) In una recente intervista ricorda il momento in cui lo ha riconosciuto in Tulsa, a nove anni². Nello stesso periodo i genitori affidatari le confidano che in Tulsa è presente anche sua madre, indicando come plausibile la corrispondenza tra la donna incinta in un soggiorno di casa fotografata da Clark e le fasi della sua stessa nascita, in quegli stessi luoghi e giorni.

L'intervista di Shantelle Jennings ha un piglio coinvolgente, tanto da alternare il racconto in prima e in terza persona, aggiungendo anche dialoghi in forma indiretta; si sofferma spesso sui dettagli della storia dei genitori quasi volesse autenticare il loro vissuto. Nel 2009 viene a sapere della morte di una delle persone di Tulsa. Presa dal timore di non ricordare nulla di suo padre contatta Clark in persona per cercare di recuperare più informazioni possibili. Il fotografo accetta di buon grado e, in occasione della sua mostra a Parigi *Kiss the past hello*, realizza un *photobook* per lei, in via del tutto esclusiva. In seguito, Shantelle entra in contatto con un altro amico del padre, Roger Johns, che in Tulsa compare una sola volta; lo si scorge in una foto mentre minaccia con una pistola un uomo di spalle in un appartamento fatiscente. Shantelle non si chiede nemmeno se quella scena sia finta o costruita dallo stesso Clark, o se le informazioni che un vecchio eroinomane di Tulsa siano attendibili: interroga Johns cercando di ottenere più notizie possibili sui genitori; scopre che è stato uno dei migliori amici di Billy Mann e che probabilmente è stato l'amante della madre. Scopre anche che è stato lui a ritrovare la madre morta

1. Larry Clark, *Tulsa*, (New York: Grove Paperback, 2000), 6.

2. "Tulsa Revealed", 03/06/2016, <http://thislandpress.com/2012/05/09/tulsa-revealed/>

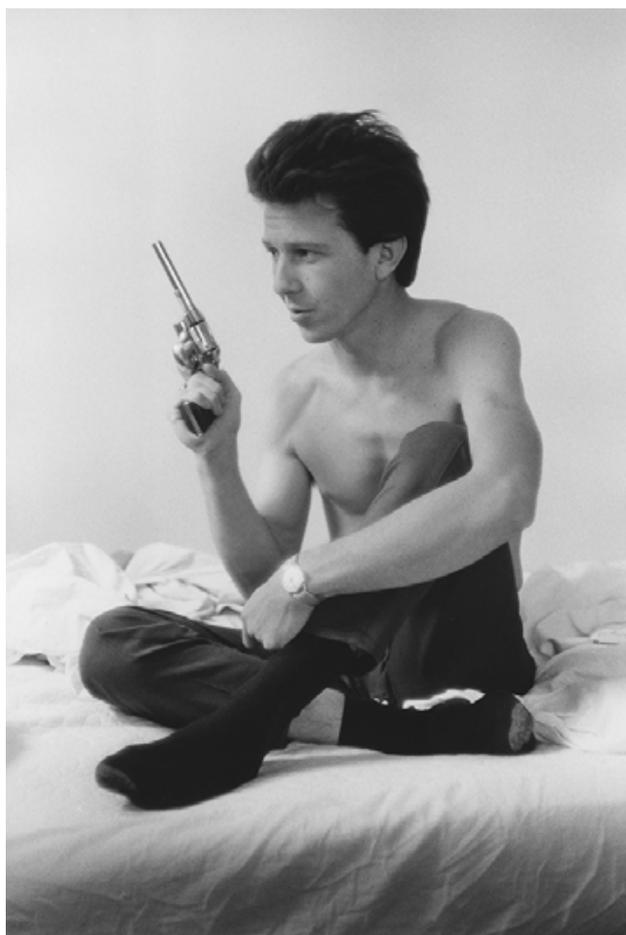


Fig. 01 · *Dead* 1970, 1968, Larry Clark (1943), Black and white photography, 14 x 11 inches (35,56 x 27,94 cm) © Larry Clark; Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

con una pistola stretta in mano e un foro di proiettile sopra il sopracciglio. Dubita fin da subito del suicidio, benché il giorno dopo i giornali pubblicino la notizia della morte della madre. L'emersione del colpevole, nell'intervista di Shantelle, non viene a galla, ma è ipotizzabile per come delinea la figura del padre che sia stato lui stesso ad ucciderla. Molti altri testimoni le confidano che il padre fosse un violento. L'intervista poi cambia tono, comincia a soffermarsi sul ricordo del padre e di come grazie a queste indagini abbia preso forma e sostanza. Il materiale d'archivio, unito assieme alle fotografie di Tulsa, ha permesso di creare la carne del padre.³ Senza tutto questo, ad esempio, non avrebbe mai saputo che il padre aveva i suoi stessi occhi verdi. (Fig.02)

L'intervista si intitola "Tulsa revealed", quasi volesse raccontare una storia parallela, in qualche modo sottaciuta, che corre attorno ai personaggi dell'opera di Clark. I protagonisti che ha incontrato negli ultimi anni si sono sempre vergognati di ricordare quegli anni

in cui sono comparsi nel *photobook* di Clark. Questo lato nascosto opera distante dalla storia di Tulsa, ma si rivela fondamentale oggi per comprenderne gli effetti narrativi. È altresì indicativo che questa storia sia emersa solo qualche anno fa. Le ripercussioni di quegli scatti si osservano soprattutto oggi, nel caso della storia di Shantelle, con dettagli ingranditi di cento volte. (Fig.03)

Benché si tratti di un'eccezione, il caso di Shantelle Jennings porta nuova luce sulla consapevolezza dei mezzi d'archivio e sul funzionamento specifico del medium fotografico. Il suo approccio metodologico può ricordare una modalità di ricerca artistica che si sovrappone all'intervento dello stesso Clark. La ricostruzione di un profilo narrativo dei personaggi ritratti in Tulsa, così come l'attribuzione di veri e propri ruoli narrativi nella storia (un assassino, una madre, un ladro, un'amante) permette di gettare nuova luce sul concetto stesso di attimo fotografico. E proprio in quanto "eccezione", la storia di Shantelle Jennings interrompe

3. Jacques Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, (Napoli: Filema, 1996), 23-27.



Fig. 02. *Billy Mann*, 1963, Larry Clark (1943), Black and white photography, 11 x 14 inches (27,94 x 35,56 cm) © Larry Clark; Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

il flusso narrativo dell'opera per inserire un commento a fondo pagina, a tratti insignificante, quasi diaristico, che però personalizza il racconto dell'opera d'arte. L'intimità del tono usato da Jennings va di pari passo al tono violento e disincantato degli scatti di Clark; formalmente potrebbero essere accostate in quanto voci armoniche di un racconto collettivo incentrato sulla storia della città di Tulsa; tuttavia, il lavoro di Clark descrive un arco temporale molto più circoscritto, anche se votato all'eternizzazione delle vite dei ragazzi di Tulsa; il racconto di Shantelle Jennings opera retroattivamente scavando tra le pieghe della storia di Tulsa per ottenere un spazio intimo e personale all'interno di un discorso collettivo. Se contestualizzata all'interno della dicotomia analogico-digitale, che tanto connotò il dibattito critico sulla fotografia negli anni Novanta e Duemila, la ricostruzione operata dalla donna americana, nella sua semplicità e onestà, fa apparire complesse elucubrazioni filosofiche e speculative come un qualcosa senza un reale fondamento, se non quello della speculazione. È

stato ampiamente dimostrato come la produzione di fotografie digitali non modifichi la struttura della percezione dell'immagine rispetto a quella analogica. Il caso di Shantelle Jennings da semplice interprete diretta ne è un chiaro esempio e, al contrario di quanti intendono i nuovi media in senso dispregiativo o legato alla spettacolarizzazione dell'arte, questi ultimi hanno modificato l'approccio stesso all'informazione fotografica. La spinta documentaria ha caratterizzato i recenti anni più come un sentito impulso individuale, inteso come reazione alla perdita di significato della Storia, anziché come filiazione delle teorie delle immagini degli anni Ottanta.

La storia raccontata da Shantelle è simile allo sviluppo storico dei personaggi di *Kids* di Clark. Il film, ormai annoverato tra le opere-cult degli anni Novanta, racconta le vite violente di alcuni giovani ragazzi newyorkesi che spendono tutto il giorno a bere e a drogarsi; il lavoro agisce, com'è usuale nei lavori di Clark, sul discrimine tra fiction e non-fiction. Per trattandosi di un lavoro di



Fig. 03. *Untitled*, 1963, Larry Clark (1943), Black and white photography, 11 x 14 inches (27,94 x 35,56 cm) © Larry Clark; Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York

impianto non documentaristico – ha una sceneggiatura – alcuni dei giovani attori sono stati selezionati proprio perché incarnavano gli stessi caratteri del ruolo fittizio che avrebbero dovuto interpretare. La sceneggiatura, scritta da Harmony Korine, è stata adattata ai personaggi che abitavano e vivevano il quartiere delle riprese. Justin Pierce, il ragazzo che interpreta Casper, era realmente tossicodipendente, così come Harold Hunter, che nel film si chiama con lo stesso nome di battesimo. Trattandosi di un'opera che lavora sullo stesso livello di Tulsa, conoscere lo sviluppo della loro storia "reale" è un tentativo per valutare il valore contemporaneo dell'opera di Larry Clark e per comprendere meglio il percorso narrativo di quelle storie, iniziato ormai vent'anni fa. Dopo *Kids*, Harmony Korine ha seguito le orme del maestro, sia stilistiche sia tecniche, diventando regista di fama mondiale; Leo Fitzpatrick, Telly nel film, è diventato gallerista; Rosario Dawson, Ruby, attrice di successo; Chloe Sevigny, modella internazionale; ha scritto anche un libro sui suoi trascorsi turbolenti.

Il problema narrativo che opere simili portano con sé è se la conoscenza di queste stesse storie aiuti la comprensione dell'opera nella sua contemporaneità. Se, in altri termini, questo porta ad una sovrainterpretazione, che conduce al fraintendimento, o ad una stratificazione narrativa, che invece contribuisce ad ampliare l'effetto dialogico dell'opera. Nel caso di Shantelle Jennings, la sua ricostruzione della storia personale crea una narrazione parallela che, credo, si possa accostare alla forza narrativa delle immagini di Larry Clark. In un recente saggio intitolato *Dopo la fotografia*, Fred Richtin ha coniato il termine iperfotografia per comprendere e definire questo effetto narrativo esorbitante, in grado di modificare attivamente la produzione e la fruizione delle immagini.⁴ Il saggio dello studioso americano si inserisce a pieno titolo nella *querelle* inaugurata dai visual studies, ritagliandosi un profilo innovativo; è uno dei pochi studiosi di fotografia a aver considerato gli effetti positivi che derivano dall'utilizzo virtuoso dei media digitali, oltre a aver ricostruito e motivato il fondo "negazionista"

4. Fred Richtin, *Dopo la fotografia*, (Torino: Einaudi, 2012), 12.

e pretestuoso che anima la svalutazione dei nuovi media. L'iperfotografia, secondo Richtin, nasce consapevolmente e in parallelo alla convergenza mediale che ha caratterizzato il nostro modo di vedere le immagini e i racconti che da esse scaturiscono. Il concetto si può estendere ad un discorso generale, ovvero quello dell'inclusione narrativa di più soggetti per creare un racconto condiviso, che tanto connota la realtà quotidiana: basti pensare al funzionamento dei social networks e all'intendere le immagini come semplici porzioni testuali o informative. L'iperfotografia ha inaugurato nuove modalità narrative della rappresentazione della società, oltre a una progressiva rarefazione del valore autoriale. Gli esempi forniti da Richtin spaziano dagli utilizzi virtuosi alle mistificazioni operate consapevolmente da chi utilizza i media digitali per fare informazione. L'intervento di Richtin permette di evidenziare la qualità narrativa di storie come quella di Shantelle Jennings, capaci di operare una rilettura estremamente consapevole dell'opera all'interno del flusso storico oltre a conferire all'eccezione un valore storico e documentario.

Riconferire al senso peculiare dell'eccezione una validità interpretativa permette anche di considerare un oggetto secondo nuove prospettive, anche in dialettica con la finalità che tale dispositivo comporta. Il concetto di spett-autore, soggetto fruitore capace di inserirsi nel canale comunicativo dell'opera riuscendo a modificarne i contenuti del messaggio, rappresenta una delle molteplici immagini del nuovo tipo di pubblico di fronte all'opera d'arte. L'aspetto maggiormente decisivo nelle opere di Clark è la sua precisione nel descrivere un carattere generazionale in costante evoluzione, nel creare vere e proprie istantanee di effetti narrativi a lunga durata; la sfida che propone consiste nel tentativo di eternizzare un breve periodo che, nel ricordo futuro, sembra durare molto di più. La storia raccontata da Shantelle Jennings non solo ridà linfa alle modalità percettive dell'opera d'arte e ai suoi possibili accostamenti, ma stimola un nuovo tipo di prestazione sensibile da parte dello spettatore che insiste sulla ricostruzione dell'individuo e della sua intimità all'interno di un racconto collettivo.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

CLARK, Larry – *Tulsa*. New York: Grove Paperback, 2000

RICHTIN, Fred – *Dopo la fotografia*, Torino: Einaudi, 2012

DERRIDA, Jaques – *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Napoli: Filemi, 1996

A teal-colored notepad icon with rounded corners. The top-right corner is folded over, revealing a light grey underside. The word "VARIA" is printed in a bold, brown, sans-serif font in the bottom-left corner of the notepad.

VARIA

O MOBILIÁRIO DA “MAISON KRIEGER” NO MERCADO DE ARTE UMA ELEGANTE VITRINA EM ESTILO LUÍS XV LEILOADA PELA VERITAS EM LISBOA

THE FURNITURE OF “MAISON KRIEGER” AT ART AUCTION A FINE VITRINE IN LOUIS XV STYLE SOLD BY VERITAS AT LISBON

Tiago Samuel Franco Rodrigues

Historiador da Arte

tiagorodrigues2@campus.ul.pt

RESUMO

Nesta nota de investigação apresentar-se-á uma análise referente ao mobiliário francês de autor, produzido na segunda metade do século XIX, e o seu valor no mercado de arte do século XXI. Este estudo tem como base a existência de uma vitrina com estampilha, da “*M(aison) Krieger Ameublement Paris*”, que foi arrematada na leiloeira Veritas em Lisboa, pelo preço de martelo de 70.000.00€, em fevereiro de 2015, tendo como base de licitação o valor de 9.400.00€.

PALAVRAS-CHAVE

Mobiliário francês | Mercado de Arte | Maison Krieger | Século XIX | Artes Decorativas

ABSTRACT

On this research note I will discuss the value that French furniture produced and signed in the second half of the nineteenth century reaches at the XXI century art market. This study was based on the existence of a vitrine with the stamp “*M(aison) Krieger Ameublement Paris*” which in February 2015 was sold at Lisbon auction house Veritas for 70.000.00€ after a dispute that began in 9.400.00€.

KEYWORDS

French furniture | Art Market | Maison Krieger | XIX Century | Decorative Arts

INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX é, indiscutivelmente, o período em que as artes decorativas refletem o gosto pelo revivalismo, pela fusão de estilos e pelo colecionismo. Numa época em que a sociedade oitocentista vive de olhos postos no passado, os grandes mestres dos séculos anteriores foram reinterpretados pelos artistas, justificando-se o aparecimento de cópias e réplicas que na contemporaneidade são entendidas como verdadeiras obras de arte.

Na época que nos propomos estudar, a glória dos tempos áureos de Versalhes renasceu nas artes decorativas e em particular no mobiliário, sendo este

inspirado nas linhas artísticas que vigoraram nos reinados de Luís XIV, Luís XV e Luís XVI, valorizando o trabalho dos grandes ebanistas como André-Charles Boulle (1642-1732), Jean-François Oeben (1721-1763) ou Jean-Henri Riesener (1734 - 1806).

Esta investigação incide especificamente sobre uma vitrina da Maison Krieger, leiloadada pela Veritas em fevereiro de 2015, em Lisboa. Contudo, recorreu-se a exemplares, com as mesmas características, licitados pelas leiloeiras Christie's e Sotheby's entre outubro de 2006 e abril 2010, respetivamente, para se realizar uma análise comparativa.

A PRODUÇÃO DE MOBILIÁRIO FRANCÊS NO SÉCULO XIX: OS EBANISTAS

Em Paris, na década de 1860, registou-se um aumento de artífices de mobiliário, sendo cerca de 2,000 os ebanistas que se ocupavam da produção de mobiliário de luxo. Um número que contrastava com os cerca de 14,500 artífices que se ocupavam da produção de mobiliário de menor qualidade (Payne, 1985: 23).

Os ebanistas encontravam-se entre os artífices privilegiados de Paris, tendo a seu cargo a elaboração de móveis de excelente qualidade destinados, normalmente, para a casa imperial francesa e demais casas reais europeias.

O seu espaço de labor eram diminutas oficinas,

localizadas nas traseiras das suas lojas. Os restantes marceneiros produziam directamente para lojas ou fábricas, passando a maior parte da sua carreira a executar os mesmos modelos repetidamente sendo a ausência de criatividade e a monotonia do trabalho notórias neste abrangente núcleo de artífices. (Payne, 1985: 23)

Assim, a peça que a seguir será apresentada é de elevada qualidade artística e a sua execução tecnicamente irrepreensível, atendendo a que a sua execução pertenceu a uma casa de mobiliário com ebanistas que seguiam a linha artística do seu fundador.

ANTOINE KRIEGER – O ÊXITO DA MAISON KRIEGER

A Maison Krieger foi, para além de uma das mais conceituadas casas de mobiliário da segunda metade do século XIX, a reminiscência do trabalho do ebanista Antoine Krieger que, no ano de 1826, se estabeleceu com o irmão Nicolas Krieger em Paris, na zona de *Faubourg Sainte-Antoine*, mais propriamente no número 17 da Rua de Saint-Nicolas. Depois de várias mudanças de morada, em 1850, e já segundo a estampilha *Antoine Krieger & Cie*, a oficina passa a estar domiciliada no número 76 da mesma rua.

Tendo participado nas grandes exposições da 2.ª metade do século XIX, destaca-se a Exposição de Londres de 1851 onde obteve uma medalha de 2.º classe e, na Exposição Nova Iorque, em 1853, na qual apresentou um móvel com painéis entalhados onde figuravam medalhões esculpidos com a representação da caça ao veado e falcoaria da idade média.

Com a morte de Antoine Krieger, em 1856, a sua oficina foi entregue aos genros Claude-Julien Cosse e Henry Racault que continuaram o seu trabalho e linha artística, apesar de a casa funcionar como uma cooperativa, com o nome e respetiva estampilha alterados para *Cosse-Racault et Cie*. (Ledoux-Lebard 1984, 390).

Quatro anos depois surge uma nova alteração no nome da casa e nas referidas estampilhas que recuperam o nome do seu fundador, passando a designar-se *A. Krieger et Cie* ou *A. Racault et Cie*. Já partir de 1880 temos as estampilhas apenas no mobiliário *Damon et Cie* e também as estampilhas "*M(aison) Krieger Ameublement Paris*" (Ledoux-Lebard 1984). Nas peças produzidas na primeira década de 1900 encontramos a estampilha DUVIVIER PARIS 77 FG-ST ANTOINE associada à *Maison Krieger*. Isto evidencia que a mesma continuou a produzir ainda nos inícios do século XX, encontrando-se sediada no número 77 da rua *Faubourg-Saint-Antoine*, em Paris.

Sendo uma das maiores e melhores lojas/casas de mobiliário da Paris oitocentista, esta exibia e criava peças nos mais variados estilos. Ai se encontravam cópias do século anterior, como interpretações das épocas Luís XV e XVI; a prova-lo temos a vitrina que está na base deste estudo. Contemporaneamente, desenvolve-se uma criatividade artística própria do século, baseada num hibridismo das artes do passado, denominado estilo Napoleão III.

O mobiliário do Quarto da Rainha D. Maria Pia de Saboia (1847-1911) que integra o acervo do Palácio Nacional da Ajuda (PNA) é uma prova do que acabamos de referir. Adquirido em 1862, por altura do casamento com o Rei D. Luís (1838-1889) por intermédio do Visconde de Paiva, responsável pela Legação Portuguesa em França, este conjunto apresenta-se lacado a preto a imitar o ébano, com apliques em bronzes dourados e cinzelados. Dele faz parte uma cama com dossel (Inv. PNA 1851) – coroada com as armas reais portuguesas e italianas – duas mesas-de-cabeceira (Inv. PNA 1854 e 1855), uma cómoda-toucador (Inv. PNA 1852), secretária com alçado (Inv. PNA 1850), mesa de centro (Inv. PNA 1853) e dois genuflexórios (Inv. PNA 1836 e 1837). As peças, realizadas após a morte de Antoine Krieger, em 1856, apresentam a estampilha *A. Racault et Cie* que, como referimos, foi utilizada durante a década 1860.

Com produção realizada até aos inícios da década de 1920, o trabalho da *Maison Krieger* figurou na Exposição Universal de 1900, onde François Linke (1855-1946) atingiu o sucesso – servindo de exemplo o móvel de aparato (Inv. FMA9) que a Casa-Museu Medeiros e Almeida apresenta no seu acervo (*Fig.06*). Já a presença da estampilha da *Maison Krieger*, que por vezes pode ser encontrada nos móveis da autoria de François Linke, justifica-se pelo facto deste ter sido fornecedor da mesma (Ledoux-Lebard 1984, 396).



Fig 01. Vitrina em estilo Luís XV (vista geral); França c. 1880; "M(aison) Krieger Ameublement Paris", Pau-Santo e Bronze Dourado, 198 x 110 x 40 cm, Coleção Particular, Lote 79 leilado pela Veritas em Fevereiro de 2015 (fot. de Veritas Art Auctioneers, 2015)



Fig 02. Detalhe das pernas *cabriolet* da Vitrina em estilo Luís XV (fot. de Veritas Art Auctioneers, 2015)

UMA ELEGANTE VITRINA EM ESTILO LUÍS XV – O LOTE 79 DO LEILÃO DA VERITAS

O lote 79 (Fig.01) do leilão realizado pela Veritas, no dia 25 de fevereiro de 2015, é um exemplo singular do requinte de uma colecção privada. Avaliada entre os 9.500.00 e os 12.000.00€, a mesma acabou por ser vendida por 70.000.00€.

Estamos perante uma vitrina, em estilo Luís XV, apoiada em quatro pernas curtas, galbadas, que terminam em folhas enroladas (Fig.02). Todo o móvel é ricamente decorado com finas montagens em bronzes dourados que evidenciam formas vegetalistas. A bainha, marchetada em pau-santo, apresenta na face frontal

uma ferragem com motivos vegetalistas, flores, uma meia voluta e concheado, com a parte superior e inferior acompanhando os recortes naturais da bainha do móvel, com motivos igualmente vegetalistas em bronze cinzelado (Fig.03).

As bainhas laterais, direita e esquerda, apresentam-se igualmente decoradas com motivos vegetalistas, em bronze cinzelado, nas partes superior e inferior.

Com a frente em bombé e as ilhargas côncavas, adornadas com fitas e arranjos florais, esta vitrina

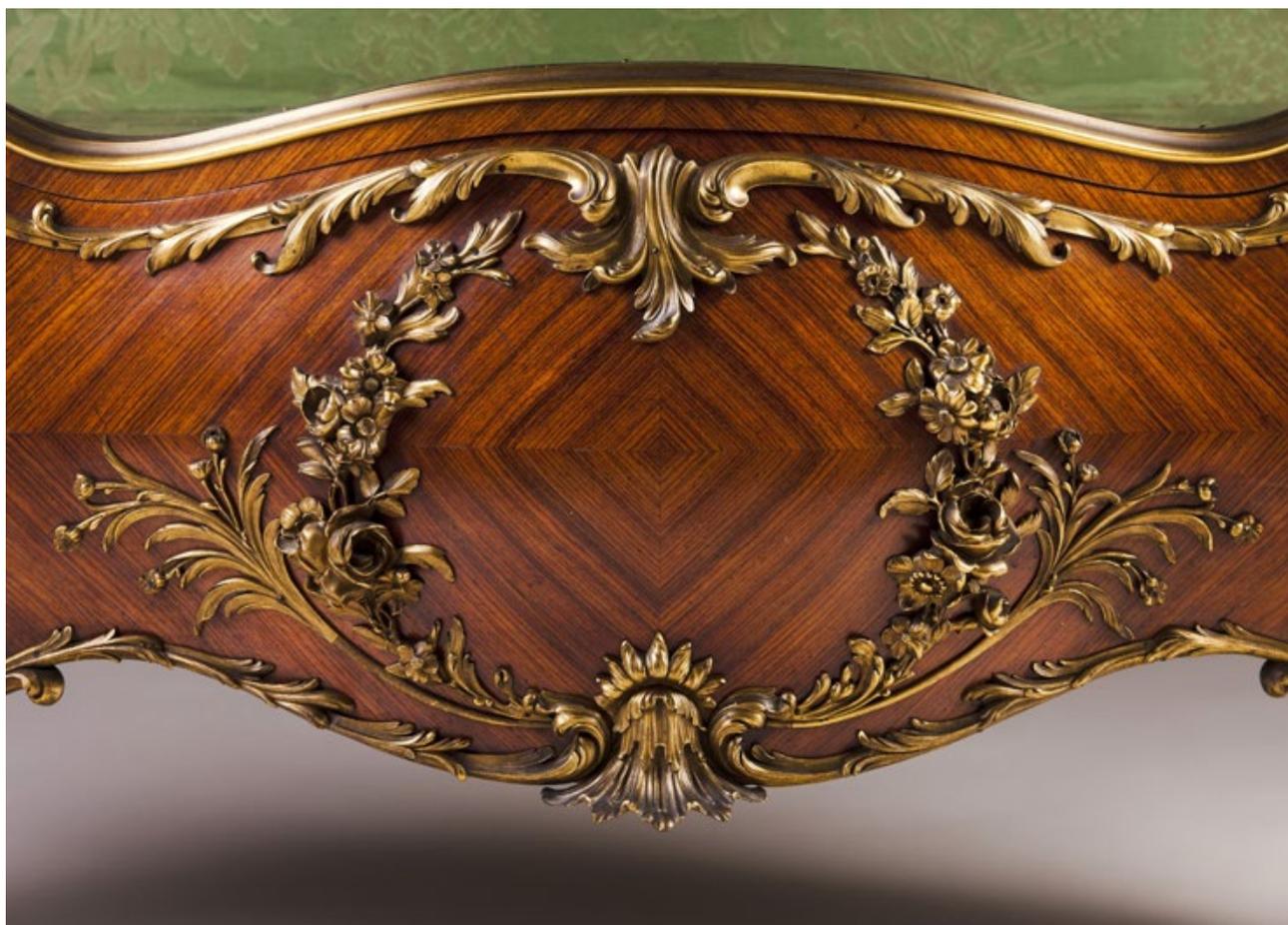


Fig 03. Detalhe da decoração do meio corpo central da vitrina em estilo Luís XV
(fot. de Veritas Art Auctioneers, 2015)

mostra os pináculos, que ladeiam o corpo central, encimados por figuras de espanholetes (*Fig.04*) que flanqueiam o frontão, o qual ostenta no cume do móvel uma flor-de-lis envolta em motivos vegetalistas (*Fig.05*). No corpo central (*Fig.01*), temos uma porta de vidro que abre com uma única chave; já nas laterais temos uma montra em altura. O interior tem o fundo forrado a seda adamascada verde (*Fig.04*) e apresenta prateleiras de vidro removíveis.

Em termos gerais, estamos perante uma vitrina em estilo Luís XV (1715-1774), que apresenta uma componente decorativa caracterizada por linhas movimentadas – com a predominância da curva e contra curva – ao mesmo tempo que se encontra decorada com

concheados e elementos vegetalistas. Estes são elementos decorativos que caracterizam a produção rococó que foi adotada e aplicada à arte no reinado de Luís, o Bem-amado, tendo prevalecido no gosto da sociedade entre 1730 a 1760, o que nos permite afirmar que esta tendência artística não englobou todo o período do reinado deste monarca.

Em pleno ecletismo do século XIX, este era, de longe, o estilo decorativo mais apreciado pela alta sociedade, pois combinava o conforto e a elegância dos salões da burguesia. As linhas movimentadas conferiam-lhe uma “beleza” que se combinava na perfeição com a vida moderna do início Segundo Império Francês (Payne 1985, 26).



Fig 04. Detalhe da figura de espanholeta da vitrina em estilo Luís XV (fot. de Veritas Art Auctioneers, 2015)

LOTES DA MAISON KRIEGER NAS LEILOEIRAS CHRISTIE'S E SOTHEBY'S

A leiloeira Christie's, entre outubro de 2006 e abril de 2010, registou dois lotes de mobiliário da *Maison Krieger*, devidamente estampilhados, sendo um deles uma vitrina em estilo Luís XVI – vendida por 20.803.00€¹.

Quanto à leiloeira Sotheby's, destacam-se oito lotes nos leilões realizados desde outubro de 2006 até abril de 2010. Destes, apenas dois apresentam uma licitação próxima da peça em estudo. Um atingiu o valor de 76.500.00€² e outro 88.920.00€³.

É de referir também a existência de lotes⁴ que dizem respeito a réplicas de peças dos mais reconhecidos ebanistas do século XVIII, como Roger Vandercruse Lacroix (1728-1799) e Jean-Henri Riesener (1734-1806). São cópias de peças do século XVIII, que hoje integram acervos museológicos, e que por isso despertam o interesse dos compradores.

Por sua vez, as vitrinas em estilo Luís XV, assinadas por ebanistas da segunda metade do século XIX, surgem

1. Christie's, Leilão n.º 7841, lote 20.

2. Sotheby's, *19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver and Works of Art*, 22 de outubro de 2008, lote 71.

3. Sotheby's, *"Fine Furniture: The 19th Century Interior"*, 11 de outubro 2006, lote 187.

4. Sotheby's, *"19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver & Works of Art"*, 20 de abril de 2009, lote 266.

Sotheby's, *"19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver & Works of Art"*, 26 de outubro de 2010, lote 282.

Sotheby's, *Collections*, 30 de Abril de 2013, lote 433.

Sotheby's, *Classique / moderne : arts décoratifs du XVI^e au XIX^e siècle*, 5 de novembro de 2014, lote 397.



Fig 05. Detalhe do detalhe em flor-de-lis do topo da vitrina em estilo Luís XV (fot. de Veritas Art Auctioneers, 2015)

nas leiloeiras internacionais em modelos de grandes e de pequenas dimensões. De 2008 a 2014, na Sotheby's foram apresentados quatro lotes, entre os quais se destaca uma pequena vitrina em estilo Luís XV com apliques em bronzes dourados sobre mogno. Esta segue um modelo realizado pelo ebanista François Linke, no primeiro quartel do século XX. Em estilo Luís XV, apresenta pinturas em *vernis martin* e um preço estimado entre os 14.840.00€ e os 22.260.00€.

Também da autoria de François Linke surgiu uma vitrina de grandes dimensões⁵, composta por três corpos, igualmente com pinturas em *vernis martin*, painéis de marchetado e esculturas de Léon Messagé⁶.

Este móvel foi a leilão com um preço de base entre as 50.000.00£ e as 70.000.00£ e acabou por ser atingido o valor de 74.500.00£, ou seja, 55.592.00€.

Uma terceira peça⁷ diz respeito a uma outra vitrina de grandes dimensões (282 cm x 85cm x 23 cm), em estilo Luís XV com bronzes dourados e marchetados, igualmente da autoria de François Linke. A mesma apresenta três portas de vidro que evidenciam no seu interior três prateleiras igualmente de vidro. Com um preço estimado entre os 100.000.00£ – 150.000.00£ a mesma foi vendida pelo preço de martelo de 125.000.00£ ou seja 95.521.00€.

5. Sotheby's, "19th century, furniture, sculpture, ceramics, silver and Works of art", 22 de Abril de 2010, lote 449.

6. Cf.: escultor/bronzista com quem François Linke trabalhou a partir de 1901, após o sucesso do ebanista na Exposição Universal de Paris de 1900.

7. Sotheby's, "Classique / Moderne : Arts décoratifs du XVI^e au XIX^e siècle", 5 de novembro de 2014, lote 75.



Fig 06. Móvel de aparato (vista geral); França, c. 1900; François Linke (1855-1946), carvalho, pau-rosa, pau-violeta, bronze e mármore Gris de Ardenes; Alt. 148 cm x Larg. 180 cm; Casa-Museu Medeiros e Almeida – Inv. FMA9 (fot. Pedro Moura/Fundação Medeiros e Almeida, 2010)

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vitrina da Maison Krieger, leiloadada pela Veritas em Lisboa, em fevereiro de 2015, mostra que este móvel conseguiu atingir um valor de mercado nacional que, em termos internacionais, é apenas comparável ao valor atingido com os móveis da autoria de François Linke.

Compreendemos que esta peça tenha atingido um preço elevado devido à sua raridade no panorama do mercado português, onde tende a prevalecer o mobiliário português dos reinados de D. João V, D. José e D. Maria I.

Após o registo realizado nas duas leiloeiras internacionais, é possível considerar que o mobiliário do século XIX é uma presença constante no mercado leiloeiro internacional, sendo as “peças assinadas” as que atingem os preços mais elevados. No seio dos ebanistas destaca-se François Linke, situação que se justifica pelo facto de o trabalho deste estar densamente estudado por Christopher Payne, salientando-se a publicação *François Linke (1855-1946) The Belle Époque of French Furniture*.

No panorama do mercado de arte português, a *Maison Krieger* atinge o sucesso pois encontra-se representada em instituições de prestígio, como o Palácio Nacional da Ajuda, que acaba por ser um agente no circuito

comercial, interferindo na sua valorização de mercado e, simultaneamente, incentivando indiretamente a procura de mobiliário com as mesmas características do que apresenta exposto nas suas salas.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. – *Museus, Palácios e Mercados de Arte, Museums, Palaces and Art Market*. Lisboa: Scribe, 2014.

CHRISTIE'S, *Leilão n.º 7841*.

FERNANDES, Alexandra, AFONSO, Luís U. (Coord.) *Os leilões e o mercado da arte em Portugal, Estrutura, História e tendências*. Lisboa: Scribe, 2012;

LINLEY, Charles; CATOR, Charles; CHISLETT, Helen; *Star – Pieces The Enduring Beauty of Spectacular Furniture*. London: Thames & Hudson, 2009.

PAYNE, Christopher – *19th Century European Furniture*. Antique Collectors' Club, 1985.

SOTHEBY'S, *19th century, furniture, sculpture, ceramics, silver and Works of art*, 22 de abril de 2010.

____ – *19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver and Works of Art*, 22 de outubro de 2008.

____ – *Classique/moderne: arts décoratifs du XVI^e au XIX^e siècle*, 5 de novembro de 2014.

____ – *Collections*, 30 de abril de 2013.

____ – *Fine Furniture: The 19th Century Interior*, 11 de outubro 2006.

____ – *19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver & Works of Art*, 26 de outubro de 2010.

____ – *19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver & Works of Art*, 20 de abril de 2009.

VERITAS, *Antiguidades e Obras de Arte, Pratas e Jóias*, 25 e 26 de fevereiro de 2015.

VERLET, Pierre – *Le mobilier royal français du XVIII^e siècle. IV – Meubles de la Couronne conservés en Europe et aux États-Unis*. Paris: Editions Picard, 1990.

____ – *Les ébénistes du XVIII siècle français*. Paris: Hachette, 1963.

____ – *Les meubles français du XVIII siècle*, 2.º edição. Paris: Presses Universitaire de France, 1982.

RECENSÃO DE
A Casa Senhorial em Portugal
Modelos, Tipologias, Programas Interiores
e Equipamento

CARITA, Hélder e CARDOSO, Homem
Edições Leya: Lisboa, 2015, 582 pp.
ISBN 978-989-660-393-9

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

UAb | CHAIA | CITAR | ARTIS - FLUL

matgc@uab.pt

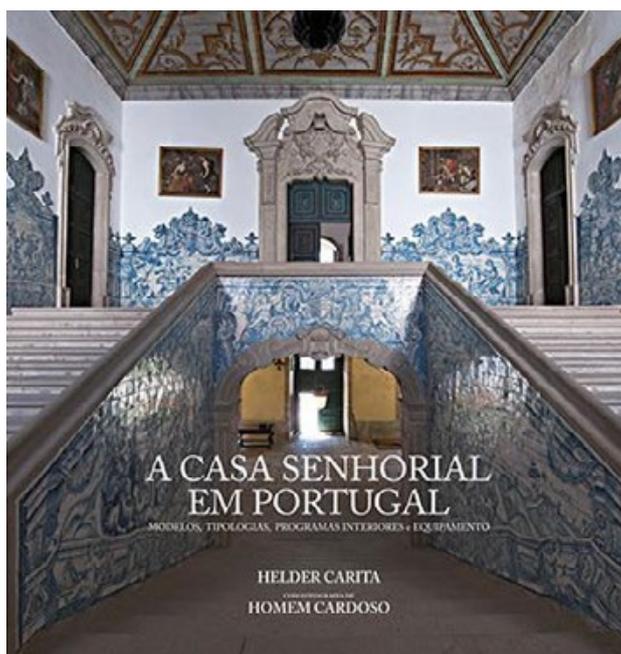


Fig. 01. CARITA, Hélder e CARDOSO, Homem – *A Casa Senhorial em Portugal. Modelos, Tipologias, Programas Interiores e Equipamento*. Edições Leya: Lisboa, 2015, 582 pp. ISBN 978-989-660-393-9

Como nos têm já habituado nas suas anteriores edições, Hélder Carita e António Homem Cardoso deram à estampa em dezembro de 2015 mais um volume profusamente ilustrado sobre a *Casa Senhorial em Portugal*, comungando e completando sempre dois olhares: o arquiteto-historiador de Arte e o fotógrafo.

Não surpreende que autores que nos familiarizámos a ver e conhecer como especialmente ligados a temas e questões sobre o Património Artístico e a História dos espaços e dos lugares, incidam e retomem agora assuntos que estavam guardados.

...“O presente estudo surgiu na sequência de um convite do meu caro amigo Sebastião Lancastre, na altura Presidente da Associação da Associação das Casas Antigas...” (p.13)

Encontramo-nos perante uma obra monumental (582 pp.) que nos traça num contexto geográfico alargado e num arco temporal dilatado – desde as origens e génese da casa senhorial até ao século XIX – as características, as diferenças e as semelhanças; as tipologias e as funções da casa senhorial em Portugal dando seguimento ao estudo e trabalho fundador de Carlos Azevedo – *Solares Portugueses* [1.ª Edição – 1969].

Ciente do valor patrimonial das residências nobres que estavam por inventariar, Carlos de Azevedo criticou o estudo da casa apenas como “elemento da história genealógica”. Privilegiou a análise tipológica e morfológica mediante o levantamento gráfico e fotográfico dos edifícios para traçar a evolução global da arquitetura doméstica de norte a sul do país. Não obstante a existência de alguns hiatos, a sua obra serviu como referência de base nesta matéria.

Hélder Carita e Homem Cardoso partiram, assim, deste patamar para um desafio de longa duração, “*tarifa árdua e complexa*” (p. 13) procurando rever o olhar deste autor que se encontrava certamente desatualizado e lacunar.

Entre as características vernáculas, a evolução dos modelos eruditos e os reflexos cosmopolitas da casa senhorial em Portugal, os autores desenvolveram cronologicamente em 12 capítulos: I Introdução; II Origens e génese da casa senhorial; III O paço medieval no século XV; IV O polimorfismo e ecletismo da época manuelina, V Renascimento Italiano e o classicismo; VI O classicismo e o maneirismo do século XVII; VII Do classicismo tardio ao barroco nacional, VIII Do Barroco joanino ao rococó; IX O Barroco tardio entre a Corte e a Província; X O Neoclassicismo

nos finais do século XVIII; XI O Romantismo e o palacete do século XIX; XII Conclusões provisórias e linhas de investigação – a evolução e articulação dos espaços exteriores e interiores da casa nobre, promovendo a redescoberta de lugares e traçando um itinerário visual da arquitetura civil do Norte ao Sul do país e dos seus respetivos ambientes.

Espaços de estar, espaços de escrita, espaços de leitura, espaços de dormir, espaços de refeição, espaços de aparato, jardins como prolongamentos de espaços privados foram registados neste livro convidando o leitor a conhecer edifícios com interiores bem conservados.

Se é de registar, entretanto, a ausência de um glossário sobre a casa nobre identificando o campo semântico que um estudo desta dimensão pode conter e abarcar, bem como um mapeamento gráfico mais detalhado da localização das casas nas diferentes regiões elencadas, de uma bibliografia mais exaustiva e de uma maior número de plantas e alçadas dos espaços apresentados, é certo que não poderia esperar-se de uma obra deste fôlego que todos os temas fossem esgotados, o que caberá fazer-se em futuros estudos, e outros projetos já iniciados (veja-se o projeto de investigação ainda em curso financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia – “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, séculos XVII, XVIII e XIX sob a coordenação também de Hélder Carita e Isabel Mendonça); um suporte de investigação onde se procuram desbravar pistas de trabalho, desde a localização urbanística da casa nobre na cidade de Lisboa e Rio de Janeiro, ao estudo do seu tecido social, ao significado da decoração e dos modelos seguidos.

Uma outra história se pode e deve escrever em simultâneo com esta: a vivência destas casas senhoriais, de quem as habitou, espaço de moradas de elites, escrutinando

através da organização e de articulação dos espaços e das decorações dos seus interiores, testemunhos do quotidiano das famílias que as habitaram: um olhar da casa senhorial “de fora para dentro”, trabalho já iniciado por Carlos Franco em Lisboa – *Casas das Elites em Lisboa. Objetos, interiores e vivências. 1750-1830* recentemente publicado pela Scribe.

Sabemos que o estudo da casa nobilitada tem sido realizado sobretudo nas suas morfologias e desenho arquitetónico, descurando muitas vezes o aspeto sociológico, um aprofundamento da sua vivência interna, conhecimento fundamental para um estudo que articula de forma coerente os programas distributivos com as morfologias.

O estudo sobre a Casa Senhorial passa naturalmente e também por estudar os objetos, os interiores e as respetivas vivências das casas, compreendendo e aferindo hábitos sociais, expressões de gosto e índices de ostentação e aparato, procurando inquirir e compreender as transformações políticas e económicas ocorridas em cada período de tempo, refletir sobre as estruturas materiais da vida quotidiana de um determinado grupo social, tendências de gosto e por inerência de consumo. A leitura da casa deve ser portanto sempre pluridisciplinar. O caminho ficou lançado. Hélder Carita e Homem Cardoso destaparam este véu.

Em síntese, ao leitor comum e interessado por estes temas, ao estudante universitário, aos professores, aos proprietários e donos de casas senhoriais, aos agentes do Património e do Turismo, este livro serve interesses diferentes, constituindo já em si um projeto tão ambicioso abordando um tema que se alinha no quadro de futuros programas científicos de desenvolvimento das muitas propostas de trabalho aqui identificadas. É por isso um livro “em aberto” que recomendamos.