



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO

MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024)

O papel da instalação para a discussão dos novos rituais de exibição
cinematográfica

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em Estudos
Cinematográficos orientada por Professor Doutor Júlio Manuel Lopes Alves

Catarina Moura Luís Silva

2024

www.ulusofona.pt

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATográfICOS

Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024)

O papel da instalação para a discussão dos novos rituais de exibição
cinematográfica

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias no dia 27/02/2025, nomeado pelo Despacho de Nomeação nº: 70/2025, de janeiro
de 2025 para obtenção do grau de Mestre em Estudos Cinematográficos perante o júri com a
seguinte composição:

Presidente: Prof.^a Doutora Maria Teresa de Almeida Maia e Carmo, por Delegação do Ciclo de
Estudos;

Vogais: Prof. Doutor João Pedro de Sousa Cardoso

Orientador: Prof. Doutor Júlio Manuel Lopes Alves

Catarina Moura Luís Silva

2024

“The true method of making things present is to represent them in our space (not represent ourselves in their space). Thus represented, the things allow no mediating construction from out of ‘large contexts.’ The same method applies, in essence, to the consideration of great things from the past (...) when, that is, a favorable prospect presents itself: the method of receiving things onto our space. We don’t displace our being onto theirs; they step into our life.”

Walter Benjamin, *The Arcades Project* (1999)

Agradecimentos

Primeiramente, quero expressar os meus profundos agradecimentos ao meu orientador Professor Júlio Manuel Lopes Alves. Pelos encontros enriquecedores, por demonstrar interesse e respeito na investigação e o reconhecimento dos seus alunos. Obrigada por me mostrares que uma boa ideia sem pragmatismo, mantém-se apenas uma boa ideia.

Agradeço aos meus amigos Fabiana Tansini e Daniel Saeta por terem percorrido esta jornada fatídica comigo e pela partilha de momentos de diversão e de sofrimento. Pela paciência e atenção com as minhas questões juvenis e por me permitirem liberdade para pensar. Obrigada por toda a sabedoria que me ofereceram dentro e fora desta pesquisa.

À minha querida amiga Eva pela companhia neste percurso e a tranquilidade que me proporcionou nos momentos mais difíceis. Sou muito grata pela sua amizade e por navegarmos esta vida de adulto juntas.

Aos meus colegas e amigos queridos que ao longo dos anos me ouviram e acrescentaram às questões antigas que me trouxeram a este trabalho. Obrigada por serem todos bons ouvintes das minhas indagações sobre o sublime, a memória e o cinema: Leonor Lopes, Catarina Pereira, Stephanie Yabut, Beatriz Fernandes, João Fernandes, Isabell Cruceat, Oleksandr Lyashchenko, André Castaman, Luís Teixeira Matos.

Por fim, gostaria de expressar a minha mais profunda gratidão à minha família, sem a qual não poderia ter concluído esta jornada. Aos meus pais, José Carlos Silva e Helena Silva, pelas noites de sábado da minha infância preenchidas por filmes que me proporcionaram o amor ao cinema, que acabou por se tornar o meu projeto de vida. Por me terem dado espaço para pensar e imaginar e por me terem dado segurança em todas as áreas da vida para o poder fazer. À minha irmã, Inês Silva, por ser a minha antítese e nisso me ir ensinando aquilo que me falta. À minha avó, Almerinda Silva, por me proporcionar ideias para a vida adulta ser mais fácil e segura. E a todos os quatro obrigada por me ensinarem que sem muito sacrifício e trabalho, os sonhos não se concretizam nem se tornam diversão.

Resumo

O presente trabalho investiga o espaço como linguagem e a sua pertinência para a construção e exibição audiovisual e os respetivos efeitos relativamente à percepção e consciencialização física do espectador. Através da metodologia de prática artística, realiza-se uma contextualização da prática de instalação audiovisual que caracteriza a articulação dos elementos espaço, obra e espectador para estabelecer a significação estética através da sua sinergia. Os conceitos adquiridos são aplicados à instalação audiovisual *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024) concretizada como teste da prática da instalação como hipótese à problemática definida. A partir da articulação do espaço e da interação, a obra procura testar o carácter participativo da instalação como método de consciencialização física do espectador perante o ecrã e a imagem em movimento. Procuram-se, ainda, que questões os meios digitais podem contribuir para a evolução da prática através dos objetos e material fílmico resultante da instalação *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024).

Palavras-chave: Instalação Audiovisual; Cinema Expandido; Espaço; Espectador; Presença

Abstract

This work investigates space as a language and its relevance to audiovisual creation and exhibition, as well as its effects on the viewer's perception and physical awareness. Adopting the methodology of artistic practice, it is established the context of moving-image installation practice, characterized by the articulation of the elements of space, work of art and spectator as to establish aesthetic significance through their synergy. The concepts acquired are applied to the audiovisual installation *Nostalgia for the Lost Seasons* (2024), which was created as a test of installation practice as an hypothesis to the problem defined. Based on the articulation of space and interaction, the work seeks to test the participatory nature of installation as a method of raising the viewer's physical awareness of the screen and the moving image. It also looks at what questions digital media can contribute to the evolution of the practice through the objects and filmic material resulting from the installation *Nostalgia for the Lost Seasons* (2024).

Keywords: Moving-image Installation; Expanded Cinema; Space; Spectator; Presence

Índice

Índice de figuras	8
Introdução	10
1 Contextualização histórico-cultural.....	14
1.1 Definir a prática	14
1.2 Definir um ponto de partida.....	16
1.3 Percursos.....	17
1.4 Definir uma perspetiva.....	20
2 A instalação aplicada ao audiovisual	22
2.1 Cinema de “atrações” e a indústria da cultura	22
2.2 Condição modernista, pós-modernista e o cinema	26
2.3 Do cinema lírico ao cinema expandido: antecedentes da integração do ecrã na galeria	34
2.4 Cinema expandido	37
3 A integração do ecrã cinemático na galeria	44
3.1 A nova experimentação cinematográfica da instalação audiovisual.....	44
3.2 O evento da vídeo-arte	47
3.3 O espaço físico e o espaço audiovisual.....	51
3.3.1 Dan Graham, <i>Present Continuous Past(s)</i> (1974).....	52
3.3.2 Michael Snow, <i>Two Sides to Every Story</i> (1974).....	55
3.3.3 Peter Campus, <i>dor e mem</i> (1974-1975).....	57
4 Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024): Processos de aplicação	61
4.1 Conceitos instalativos	61
4.2 Temáticas: arquivo, coleção, memória em Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024)	69
4.3 Montagem, receção e registos.....	71
Conclusão	76

BIBLIOGRAFIA	80
Lista de Obras e Filmes	86
Índice Remissivo	89

Índice de figuras

Figura 1: Coluna Merz, Kurt Schwitters. Autor desconhecido (s.d.)	18
Figura 2: The Hannover Merzbau Kurt Schwitters. Foto de Wilhelm Redemann (1933)	18
Figura 3: Fotograma de The Great Train Robbery (1903) de Edwin S. Porter.	23
Figura 4: Fotograma de 20.000 Léguas Submarinas (1907) de Georges Méliés.	23
Figura 5: Untitled (L-Beams) by Robert Morris (1965).....	27
Figura 6: Interior of Movie-Drome, Stony Point, New York, 1964, with VanDerBeek at right. Foto de Peter Moore, Peter Moore Photography Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries (2023).	39
Figura 7: Line Describing a Cone (1973), Anthony McCall. Foto de Sean Kelly Gallery, Nova Iorque.	40
Figura 8: Line Describing a Cone 2 (1973), Anthony McCall. Foto de Sean Kelly Gallery, Nova Iorque.	40
Figura 12: Dan Graham, Present Continuous Past(s) (1974). Rascunho de Dan Graham	53
Figura 13: Present Continuous Past(s) Installation View (1974). Dan Graham.....	54
Figura 14: Two Sides to Every Story (1974). Foto de Walker Art Center, Projected Images. ...	55
Figura 15: Fotograma de Two Sides to Every Story 1 (1974), Michael Snow	57
Figura 16: Fotograma de Two Sides to Every Story 1 (1974), Michael Snow	57
Figura 17: dor (1975) Peter Campus. Foto de exibição da instalação apresentada na exposição “peter campus. vídeo ergo sum” em Jeu de Paume, Raphaël Chipault (2017).	58
Figura 18: mem (1974) Peter Campus. Exibição da instalação (1998).....	59
Figura 19: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.....	65
Figura 20: Fotograma do filme-registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.....	65
Figura 21: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta..	66
Figura 22: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.	66
Figura 23: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.	66
Figura 24: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.....	66
Figura 25: Fotograma do filme-registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.....	68
Figura 26: Rascunho de esquema da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Feito pela autora.	72
Figura 27: Vista da instalação Nostalgia das Estações Perdidas (2024). Foto da autora.	72

Figura 28: Estrutura de cintas para montagem da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.	72
Figura 29: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.	73
Figura 30: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.	73
Figura 31: Fotograma do filme-registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.	74
Figura 32: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.	75
Figura 33: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.	75

Introdução

Com a disseminação dos novos suportes digitais, é cada vez mais evidente uma dissolução do espaço para o cinema. A permeação do ecrã em todos os momentos e espaços da vida contemporânea tem vindo a definir a forma como nos comunicamos uns com os outros, bem como a forma como nos entendemos a nós e ao mundo. Vivian Sobchak (2016) propõe o impacto que a tecnologia audiovisual representa no nosso quotidiano, quer queiramos quer não, “fazemos parte da cultura da imagem em movimento” levando uma vivência cinemática e eletrónica (p. 89). Os dispositivos fotográficos, cinemáticos e televisivos não só alteraram os sistemas de comunicação contemporâneos, mas também a consciência espacial física perante o mundo (Sobchak, 2016). Com a promessa de proporcionar novas maneiras de aceder e “estar” no mundo, estes sistemas têm vindo a transformar profundamente a percepção de realidade, através dos diferentes planos de representação que cada sistema apresenta.

A crescente presença do ecrã não tem sido visível apenas nos espaços domésticos, mas também nos espaços de exibição artística. As questões que os sistemas tecnológicos colocaram à percepção visual desde o seu desenvolvimento a partir do século XIX, levaram à revolução da expressão artística que mostrou impacto maior a partir do século XX. De acordo com Sobchak (2016) estas tecnologias de representação apresentam o poder de não só “estender os nossos sentidos, mas também a nossa capacidade de ver e darmos sentido a nós próprios” (p. 92). Este poder representa uma questão pertinente para compreender a alteração dos rituais de exibição cinemáticos após o cinema de Griffith. Desde a formalização da disposição da sala de cinema, este espaço sofreu poucas alterações no contexto de exibição cinemática, à exceção do evento contemporâneo que se têm vindo a impor, possibilitado pela televisão e a Internet, das plataformas de *streaming*.

Esta difusão da exibição através dos espaços domésticos reforça a questão apresentada por Sobchak (2016) sobre como os modos de ver criados pela representação cinemática alteram a nossa compreensão e apreensão física do mundo e, por sua vez, a nossa relação connosco e com a sociedade. Diante deste cenário, coloca-se a questão sobre qual é a pertinência do espaço na construção e exibição audiovisual e quais os seus efeitos relativamente à percepção e consciencialização física do espectador.

Em meados do século XX, a ideia de experiência do presente começou a ser uma questão importante e transversal a todas as práticas artísticas. A introdução de teorias críticas pós-estruturalistas e fenomenológicas na Europa e nos Estados Unidos constituiu um momento importante para o desenvolvimento de novas linguagens resultantes de novas necessidades expressivas. O surgimento da prática de instalação artística na década de cinquenta veio responder à preocupação crescente da posição do espectador perante a obra. As críticas aos modelos de perspectiva clássica nesta época estenderam-se desde a filosofia até à literatura e à arte apontando a tendência para colocar o espectador numa posição passiva (Bishop, 2005). A instalação veio propor a experiência e a participação como linguagens de consciencialização emancipatória, numa época em que a prática artística procurou um papel político ativo perante a crescente comercialização cultural.

O cinema também procurou a sua posição perante este contexto ao desenvolver os movimentos vanguardistas de cinema lírico, cinema estruturalista e cinema expandido, o último aproximando-se mais da proposta do presente projeto. O cinema expandido propõe-se como uma dramatização do evento cinematográfico (Elwes, 2015). Esta expressão era muitas vezes explorada através dos dispositivos fílmicos e de exibição de modo a propor a consciencialização do espectador ao carácter ilusório do cinema. Especialmente durante a década de sessenta, aplicava-se uma forte crítica anti-representativa. A partir de cerca da década de oitenta, com a generalização dos meios tecnológicos e a sua presença inegável no quotidiano do público, os artistas começaram a explorar as relações de exibição em vez de as oporem. Durante este período, as obras de instalação audiovisual multiplicaram-se numa procura de expressar os novos modos de consciência que as imagens fílmicas e televisivas traziam para vivência das pessoas (Mondloch, 2015). Esta exploração constitui a proposta deste projeto que se dá através de uma investigação teórica posteriormente aplicada a um projeto prático que se insere no contexto da instalação audiovisual. De acordo com a proposta de Catherine Elwes (2015), a instalação audiovisual, através da exploração do espaço fílmico e do espaço físico, permitem ao espectador o movimento da consciência entre estes, potenciando o pensamento sobre a experiência contemporânea de interação fluída entre os planos físicos e os planos digitais que regem o quotidiano.

Neste sentido, adota-se uma pesquisa de carácter exploratório, seguindo a metodologia de pesquisa artística, do modelo proposto pelo professor e teórico Henk Borgdorff (2006). Para o autor, é fundamental a contextualização para a distinção de

prática artística como método de investigação, da própria prática artística. Deste modo, numa fase inicial da pesquisa, adapta-se uma metodologia de pesquisa bibliográfica de modo a contextualizar e situar a presente proposta historicamente, culturalmente e no discurso artístico, delineando a sua relevância e originalidade. Esta contextualização é dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo estabelece um ponto de partida para uma contextualização histórica da prática da instalação artística. Define-se, inicialmente, a prática e a sua articulação do espectador e do espaço. As diversas influências artísticas atribuem à instalação uma ambiguidade no estabelecimento da sua origem, pelo que, de acordo com os autores, uma contextualização depende da perspetiva e ponto de partida adotados. Estabelece-se então uma perspetiva a partir da instalação audiovisual, prática em que o presente projeto se insere, e abordam-se brevemente autores e obras relevantes como seus antecedentes a partir de autoras como Reiss (1999), Bishop (2005) e Elwes (2015).

No segundo capítulo, desenvolve-se uma contextualização da instalação audiovisual mais a fundo. Expõe-se as relações entre o desenvolvimento da indústria do cinema e o estabelecimento do movimento de cinema vanguardista americano durante a década de sessenta. A partir das contestações artísticas e políticas que marcaram as décadas de cinquenta e sessenta estabelece-se o contexto em que a prática da instalação audiovisual surgiu. Com o objetivo de contextualizar a articulação do ecrã cinemático no espaço da galeria, apresentam-se relações e ideias sobre o pré-cinema, o cinema de vanguarda americano e, em particular, o cinema expandido. A caracterização do cinema expandido como dramatização do evento cinematográfico demonstra uma proximidade com a instalação, na sua preocupação com a experiência, o espectador e o espaço. Ainda neste capítulo, levanta-se a questão da ambiguidade possível da instalação do ecrã cinemático no espaço da galeria que é aprofundada no capítulo seguinte. As referências bibliográficas deste capítulo são transversais à crítica artística, cinematográfica, política e a textos de artistas com autores como Krauss (1985, 1999), Youngblood (1970), Gunning (2006), Sitney (1974), Uroskie (2014), Kracauer (1995), Debord (1972), Rancière (2008), Brakhage (1963), Morris (1968), VanDerBeek (1966), entre outros.

No terceiro capítulo faz-se uma exposição de articulações da instalação audiovisual, iniciando com uma introdução às implicações da prática nomeadamente a questão de dualidade entre as ideias de matéria e virtualidade. De seguida, introduz-se a

prática da vídeo-arte e a sua relação com as questões desenvolvidas anteriormente, do cinema experimental e da instalação. Na terceira secção são expostas três obras de artistas realizadas entre o ano de 1974 e 1975 de modo a apresentar três modelos de prática de instalação audiovisual. Nos três casos, a obra apresenta uma articulação do espaço e da camera fílmica, ou videográfica, necessitando a presença e movimentação do espectador para a ativação do significado da obra. As obras são selecionadas pela semelhança temporal e formal e são apresentadas através de três autoras que se apropriam de perspetivas diferentes relativamente à instalação. Começa-se com *Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham, a partir da obra de história crítica da instalação de Bishop (2005). Em seguida, *Two Sides to Every Story* (1974) de Michael Snow, segundo a proposta de análise crítica da presença do ecrã nos espaços de exibição de Mondloch (2010). Por fim, apresenta-se *dor e mem* (1974-75) de Peter Campus através da crítica de Krauss (1976) à prática de vídeo-arte. As obras são selecionadas pela sua relação formal e conceptual com o objeto prático que acompanha este ensaio teórico, *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024), a ser apresentado no capítulo final.

Ainda de acordo com o modelo de Borgdorff (2006), pretende-se que a dimensão teórica contribua para o desenvolvimento criativo do objeto prático através do conhecimento de linguagens e problemáticas conceptuais das quais a prática da instalação surgiu. Estes conceitos são apresentados no capítulo final conforme a natureza do objeto. No caso de *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024) a articulação é feita através do espaço, movimentação, presença e *feedback* ao vivo da camera de vídeo. Estes elementos são articulados de modo a responderem às ideias temáticas do projeto sobre memória, imagem videográfica, arquivo e exibição. A instalação audiovisual propõe uma interação do espectador com a obra, o espaço e outros espectadores, explorando as questões de espaço virtual e espaço físico. Procuram-se, ainda, que questões os meios digitais podem contribuir para a evolução da prática artística através dos objetos (catálogo do arquivo) e material fílmico (registo da exibição da obra) resultantes da instalação.

1 Contextualização histórico-cultural

O presente capítulo procura estabelecer as bases teóricas para iniciar uma contextualização da instalação artística dividindo-se em quatro partes. Define-se inicialmente, a partir das obras de Claire Bishop (2005) e Julie Reiss (1999), as componentes concordadas pela teoria da obra instalativa. De seguida, assume-se, através das autoras, o complicado percurso histórico da instalação e a dificuldade em definir um ponto de partida devido às influências artísticas múltiplas que esta incorpora. Perante este contexto, apresentam-se alguns dos movimentos artísticos que representaram momentos notáveis para o desenvolvimento da prática. Por fim, apresenta-se a perspetiva adotada para desenvolver o segundo capítulo. Devido, também, à multiplicidade e aplicabilidade que a instalação demonstrou no período do seu desenvolvimento, várias outras práticas artísticas apropriaram-se dos conceitos e linguagens da instalação. Deste modo, apresenta-se, no capítulo seguinte, uma atenção contextual mais profunda sobre a instalação audiovisual.

1.1 Definir a prática

O estudo da instalação artística tem vindo a apresentar variadas questões desde o seu surgimento na década de sessenta, nomeadamente na determinação da sua definição. A semelhança temporal com o desenvolvimento de outras práticas artísticas que exploravam temas comuns, como o Fluxus, a Performance, vídeo-arte, Minimalismo, Arte Conceptual, etc., dificultou, na definição dos termos, o estabelecimento da prática da instalação como meio artístico e a distinção das obras como tais (Reiss, 1999). Em *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (1999), Julie Reiss destaca que o termo “instalação” surge anos depois de obras inseridas na sua prática terem sido feitas. Assumindo a ambiguidade prática das obras, estas eram inicialmente categorizadas como *Environments*, termo inicialmente utilizado por Allan Kaprow para descrever as suas obras de grande escala (Reiss, 1999). O reconhecimento artístico de Kaprow e, por sua vez, desses termos, refletiram-se na classificação tardia de obras de caráter instalativo. Apesar de características dispares entre a prática do *Environment* e a prática da instalação, a primeira manteve-se em destaque como classificação única até o termo “instalação” se ter tornado parte do vocabulário artístico anos mais tarde (Reiss, 1999).

A ambiguidade das classificações parece ter uma relação com a ambiguidade da prática. Segundo Claire Bishop em *Installation Art: A Critical History* (2005),

inicialmente, o termo instalação referia-se à disposição de obras dentro do espaço de exibição. A problemática da definição deriva das diferentes manifestações do caráter participativo que a instalação requer. Perante as diversas expressões artísticas deste meio, Reiss (1999) defende que, independentemente dos elementos que diferenciam cada obra, existe em todas elas, “alguma relação recíproca comum entre o espectador, a obra e o espaço” (p.xii). É denotado um tratamento do espaço como “situação particular”, distinto da galeria como espaço de exibição (Reiss, 1999, p.xii). Neste contexto, a presença do espectador torna-se essencial na concretização total da obra. Demonstra ainda que, apesar do tipo de participação ser alterável consoante a obra, continua a ser essa participação um elemento fundamental no seu entendimento, onde o significado evolui da interação entre os dois (Reiss, 1999). Também Bishop (2005) reforça a instalação como criadora “de uma situação em que o espectador entra fisicamente, insistindo no seu entendimento como uma totalidade singular” e a “presença literal do espectador como discutível característica chave da instalação artística” (p.6).

The essence of Installation art is spectator participation, but the definition of participation varies greatly from one artist to another, and even from one work to another by the same artist. Participation can mean offering the viewer specific activities. It can also mean demanding that the viewer walk through the space and simply confront what is there. Objects may fall directly in the viewer's path or become evident only through exploration of a space. In each of these situations, the viewer is required to complete the piece; the meaning evolves from the interaction between the two. (Reiss, 1999, p. xiii)

Deste modo, apesar da diferença entre perspetivas e análises adotadas, bem como as conclusões atingidas, as autoras concordam no elemento integral da instalação artística. Para ambas a prática da instalação caracteriza-se pela articulação do espaço e da presença do espectador como elementos fundamentais na criação da obra. Numa dimensão em que o espectador se encontra diretamente no espaço da obra, potencia-se uma experiência e entendimento de significação diferente, estimulando a consciência através dos múltiplos pontos de vista oferecidos (Bishop, 2005).

A insistência meditativa de participação do espectador seria comum a outras linguagens artísticas da época, resultantes das reflexões teóricas, tecnológicas e culturais que definiram o século XX. O desenvolvimento simultâneo destas linguagens com a instalação significou uma dificuldade acrescida, não só na classificação deste meio artístico, mas também no seu estudo histórico, no traçar de um percurso linear das suas origens.

1.2 Definir um ponto de partida

Apesar da prática instalativa se diferenciar da apreensão tradicional que as obras exibidas em galeria representavam, a sua origem está relacionada diretamente com as mutações e ruturas que surgiram nesse espaço ao longo do tempo. Durante a década de sessenta, a referência inicial nomeava o modo como as obras eram exibidas em galeria como “instalação” (Bishop, 2005). Pela importância do espaço na instalação, o seu percurso como prática artística relacionou-se, inevitavelmente, com o desenvolvimento do espaço de exibição e da galeria como instituição artística (Reiss, 1999).

A atmosfera cultural da época procurava uma rutura com as noções artísticas clássicas pré-estabelecidas. O entendimento artístico da posição e experiência do espectador como ato emancipatório, parecia ter uma relação direta com a crescente crítica e reflexão teórica sobre a perspectiva e o sujeito moderno desenvolvida na mesma época em que surgem as novas linguagens (Bishop, 2005). Este posicionamento crítico constituiu um elemento fundamental no desenvolvimento dos primeiros movimentos vanguardistas do século XX e, por isso, uma relação importante para o reconhecimento histórico da instalação. O modelo modernista de Greenberg estabelece precisamente esta atitude artística das primeiras décadas do século, iniciada pelo Impressionismo. No célebre ensaio *Modernist Painting* (1960), o crítico traça o que considera uma definição da tendência cultural da época:

The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. (Greenberg, 1982, p. 5)

Segundo o teórico a criação num meio partiria de um movimento de crítica a si mesmo, uma crítica a partir de dentro que resultaria num objeto artístico, refletindo o meio através da exploração da sua forma (por exemplo, na pintura através da cor e forma, na escultura através da matéria). É a partir deste modelo que faz uma reflexão sobre os movimentos artísticos da pintura do início do século XX, definindo, a partir da tendência de denúncia da superfície plana da tela de pintura patente nestas décadas, um modelo da arte moderna. Também Bishop (2005) denota uma influência importante para a instalação na crítica do modelo clássico de pintura desenvolvido no início do século. Segundo a autora, as teorias críticas desenvolvidas na primeira metade do século XX, como a do autor Erwin Panofsky, desenvolvida em *A Perspectiva como Forma Simbólica* (1924), teriam em parte influenciado as teorias do espectador que aumentavam na década de

sessenta. Numa reflexão sobre a perspectiva de profundidade da pintura Renascentista, o autor questiona uma relação hierárquica entre o observador e a imagem representada (Panofsky, 1927). O que Bishop (2005) pretende demonstrar é a relação entre o início da crítica da perspectiva clássica e, mais tarde, a tendência teórica sobre o posicionamento do espectador, na década de setenta, momento em que a instalação se começa a estabelecer.

Durante as primeiras décadas do século XX, os novos movimentos artísticos refletiam as diferentes propostas de quebra desta hierarquia visual estabelecida pelos modelos clássicos (Bishop, 2005). Estendendo-se através de diferentes práticas artísticas como a pintura, escultura, arquitetura, etc., esta disposição de rutura e contestação das noções tradicionais influenciaram notavelmente o desenvolvimento da instalação como prática. Como mencionado anteriormente, o reconhecimento da relação entre as novas linguagens artísticas e o espaço de exibição da galeria, revela-se importante para o entendimento das origens da instalação. Deste modo, apesar da ambiguidade num entendimento histórico da prática, é possível delimitar uma concordância geral entre teóricos sobre obras, conceitos e artistas que marcaram momentos distintos para o surgimento da instalação artística.

1.3 Percursos

Em 2005, Claire Bishop publica o artigo *But is it installation art?* para a revista *Tate Etc.*, onde propõe estabelecer um limite de definição das obras de instalação artística. A autora reconhece que a dimensão subjetiva da instalação, devido à sua relação direta com a experiência do espectador no espaço da obra, dificulta uma determinação histórica homogénea da prática. No entanto, apesar de pontos de vista díspares, existe concordância em relação aos que foram os percursos modernistas para o estabelecimento da arte da instalação na década de sessenta (Bishop, 2005). Também Reiss (1999) estabelece essa relação com os movimentos vanguardistas do século XX. Referindo nomes relativos ao Dadaísmo, Contrutivismo e De Stijl, a autora considera que o movimento de irreverência patente nas obras, permitiu abrir espaço para a atmosfera em que a instalação se viria a desenvolver. Em *Installation and the Moving Image* (2015), Catherine Elwes reforça esta influência distinguindo Duchamp como figura chave para a abertura das portas da galeria a uma expansão dos limites do entendimento artístico que marcaria as décadas que lhe viriam a suceder. A contestação materializada nos *ready-made* de Duchamp e outras demonstrações dadaístas, representavam uma rutura com o valor da obra de arte para o público, para a instituição e também para o artista na exploração de novos materiais e

técnicas não considerados. A partir desta rutura desenvolviam-se as colagens de Kurt Schwitters que viriam a evoluir para a sua *Merzbau*, colagem de grande dimensão com carácter escultural que constituiu uma influência direta para a instalação nas décadas iniciais.



Figura 1: Coluna Merz, Kurt Schwitters. Autor desconhecido (s.d.) Acedido a 22 de junho de 2023. Disponível em <https://foundations3ddesign.blogspot.com/2011/04/blog-post.html>

Figura 2: The Hannover Merzbau Kurt Schwitters. Foto de Wilhelm Redemann (1933). Acedido a 22 de junho de 2023. Disponível em https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/

O seu trabalho estendia-se por diferentes métodos integrando variadas artes cujo princípio, segundo Hans Richter (1964), não seria o de atingir a obra de arte total wagneriana, mas sim a de tornar a distinção entre arte e vida menor. Assim, o projeto de Schwitters constituía uma estrutura em constante metamorfose montada na própria casa do artista. Inicialmente, uma espécie de colagem de objetos, formou uma escultura em forma de coluna, com buracos referentes a pessoas conhecidas do artista. Progressivamente, a coluna estendeu-se pela divisão à medida que adicionava itens e, passado um tempo, começou a envolver o espaço da divisão, da casa e, eventualmente, dos seus limites, quando o artista abriu um buraco no telhado para fazer passar a obra.

When I visited him three years later, the pillar was totally different. All the little holes and concavities that we had formerly ‘occupied’ were no longer to be seen. “They are all deep down inside,” Schwitters explained. They were

concealed by the monstrous growth of the column, covered by other sculptural excrescences, new people, new shapes, colours and details. A proliferation that never ceased. (Richter, 1964, p.152-153)

Se os dadaístas demonstraram um trabalho inicial com o potencial dos espaços fora das galerias e dos museus para a criação de obras, a multi-perspetiva do Cubismo representou uma conceção importante para o sistema visual da instalação. Como mencionado anteriormente, a quebra da perspetiva clássica foi uma das principais ideias dos artistas do início do século XX. Esta procura atingiu um dos seus máximos com as propostas de Pablo Picasso e Georges Braque com a fratura da imagem, até aqui orientada pela pretensão renascentista de um único ponto de vista, permitindo, numa superfície plana, a impressão de visualidade múltipla (Elwes, 2015). Para autores como Elwes (2015), a necessidade de fragmentação e questionamento clássico refletiam a experiência industrializada da vida moderna que se intensificaram na atmosfera politicamente crítica da década de sessenta. A simultaneidade temporal com as reflexões teóricas sobre o novo posicionamento do sujeito no mundo frenético da metrópole, estimulavam a crítica, por parte dos artistas, perante o posicionamento do seu espectador.

The authority of the specialist spectator- the Kantian connoisseur of art, the patron and the collector- could be challenged as well as the assumption of their exclusive access to universal human truths. The demotic multiplication of gazes with the egalitarian principles of left-leaning ideologies circulating throughout the twentieth century while the rendering of dynamic locomotion was fast becoming the formal ambition of artists still engaged in easel art. (Elwes, 2015, p. 25-26)

A autora destaca a importância da acessibilidade do espectador à obra. Numa época em que o modelo económico fomentava cada vez mais uma distância relacional com os objetos e os espaços, os artistas procuraram com urgência métodos de contrariar essa relação. Neste sentido, a pintura da década de sessenta, seguindo os caminhos da primeira metade do século, procurou expandir-se para além da superfície e dos limites espaciais da tela (Elwes, 2015). A materialização mais clara desta intenção caracterizou-se pelo ato artístico de Pollock. A espacialização da sua pintura não só se dava através do método de disposição da superfície no chão e na movimentação sobre, e em volta dela, mas também na sua visualização, ao não proporcionar uma composição formal tradicional (início, meio e fim) possibilitando a contemplação livre da obra (Kaprow, 1993).

O surgimento de novas experimentações radicais a nível artístico, davam-se neste esgotamento da relação visual tradicional da pintura, bem como na ‘atomização’ atingida com o Minimalismo na escultura (Elwes, 2015). A nova linguagem do *environment* e do

happening de qual Allan Kaprow foi pioneiro, procurava uma aproximação da vida com a arte, explorando linguagens da vida quotidiana aplicadas à criação artística e estimulando uma nova consciência sobre a experiência artística. Por outro lado, as experimentações da escultura minimalista pretendiam uma consciencialização espacial dominante através das peças, ao estabelecer novas relações entre a obra, o espaço e o espectador neste espaço (Bishop, 2005). Na década de setenta, quando a instalação se havia estabelecido com mais clareza no meio artístico, ainda que numa dimensão não institucional, o conceito de exibição já teria sofrido múltiplas metamorfoses devido à procura contínua de questionamento.

The concept of an exhibition itself gradually shifted from a collection of discrete artworks to a total proposition and the orchestration of a series of disparate artefacts in the space of the gallery became the work itself, the 'installation' through which a spectator could drift and with which she could interact. (Elwes, 2015, p. 11-12)

A ideia de origem da instalação a partir das mutações do espaço de exibição que Elwes (2015) destaca, reforça a ideia, não só das suas múltiplas influências históricas por se tratar de um órgão artístico que envolve todos as práticas de alguma forma, mas também reflete as extensões que se desenvolveram a partir da instalação nas décadas seguintes até ao presente. "This multiple history is manifested today in the sheer diversity of work being produced under the name of installation art, in which any number of these influences can be simultaneously apparent." (Bishop, 2005, p. 8) Por se tratar de um meio que envolve conceitos inerentes a qualquer prática- obra, espaço, espectador-, as oportunidades de articulação com outras áreas artísticas tornam possível estabelecer novos discursos dentro das práticas já estabelecidas. Como Bishop (2005) considera, esta nova perspectiva de multiplicidade prática desenvolvida reflete-se na multiplicidade de obras e linguagens que nos chegam até hoje.

1.4 Definir uma perspectiva

Na introdução do seu livro, Elwes (2015) estabelece um paralelismo de oposição entre o espectador da instalação e o espectador da obra audiovisual. Demonstra que a consciencialização espacial e física do espectador que a instalação pretende não parece ser compatível com as pretensões da imagem em movimento. A imagem cinemática caracterizada como uma hipnose aliciante por Roland Barthes em *Leaving the Movie Theatre* (1995), estabelece uma experiência que Elwes (2015) descreve como uma

transportação da consciência do espectador para um outro tempo e espaço existente apenas numa dimensão imaginativa, distante do espaço físico em que se encontram.

Apesar de, neste contexto, a incompatibilidade com a proposta da instalação parecer evidente, a autora propõe uma situação de dualidade materializada na prática da instalação audiovisual. O espectador de Barthes, que permite o fascínio na ilusão, relaciona-se com o modelo da suspensão da descrença de Coleridge¹, que o autor aplica à experiência no cinema. O espectador permite uma dupla ilusão- uma efetivada pela ficção (que cria um presente que não existe), e um ato de rendição a essa ilusão ao assumir a sua inexistência (Barthes, 1995). Para Elwes (2015), a simultaneidade entre a hiper-consciencialização espacial da experiência da instalação e a desincorporação potenciada pela experiência cinemática, representam o potencial para o crescimento do entendimento da movimentação fluída entre realidades físicas e digitais da nossa experiência contemporânea e, por sua vez, do posicionamento do espectador perante essa experiência quotidiana.

Deste modo, define-se um ponto de vista perante o contexto do presente projeto, propondo-se, em seguida, uma contextualização mais aprofundada da instalação audiovisual.

"The concept that to become emotionally involved in a narrative, audiences must react as if the characters are real and the events are happening now, even though they know it is 'only a story'. 'The willing suspension of disbelief for the moment' was how the British poet Coleridge phrased it in 1817, with reference to the audiences for literary works."

Em Oxford Reference (s. d.) Acesso a dezembro de 2024, disponível em Oxford Reference: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100544310>

2 A instalação aplicada ao audiovisual

A prática de instalação artística desenvolveu-se num contexto de tensão e questionamento sobre as estruturas artísticas tradicionais conduzindo a um desenvolvimento prolífero de novas linguagens. No segundo capítulo propõe-se a apresentação da atmosfera artística da segunda metade do século XX, em que o desenvolvimento de novas práticas, teoria críticas e pensamentos filosóficos moldaram o contexto para o surgimento da instalação audiovisual. Numa primeira secção, apresenta-se o contexto em que os dispositivos de exibição cinemática, na época do pré-cinema, se alteraram para favorecer a imersão narrativa. Em seguida, avança-se temporalmente para o surgimento das práticas vanguardistas do cinema na década de cinquenta, estabelecendo um paralelismo com a atmosfera artística, política e social da época e apresentam-se os movimentos do cinema lírico e do cinema estruturalista, exemplares desta nova experimentação cinematográfica. Por fim, é introduzido o movimento do cinema expandido como pioneiro das questões de exibição, espaço e espectador e o caminho aberto para a articulação do ecrã cinemático no espaço a partir da década de oitenta.

2.1 Cinema de “atrações” e a indústria da cultura

Em *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (1986) o teórico Tom Gunning apresenta uma perspetiva sobre a época do pré-cinema diferente do ponto de vista histórico corrente. O autor demonstra, através de exemplos das exibições espetaculares dos cineastas pioneiros do século XIX, como o cinema na sua fase mais jovem procurou assumir a presença do seu espectador (Gunning, 2006). No que o autor denomina como cinema de atrações, o efeito de deslumbramento era conseguido através do estímulo direto dos sentidos do público a partir de técnicas de espetáculo. Ao contrário do cinema pós-1906, o reconhecimento contínuo do público nestas exibições era comum, complicando qualquer absorção narrativa nas histórias e levando o espectador a reconhecer o carácter ilusório do filme (Gunning, 1986). Apesar da aparente oposição entre os dois, o autor sugere que o cinema de atrações não desaparece com a crescente dominância do cinema narrativo no século XX, passando a ser praticado numa dimensão mais experimental denotada como *underground* (Gunning, 2006).



Figura 3: Fotograma de *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter. Acedido a 8 de abril de 2024. Disponível em <https://mubi.com/pt/pt/films/the-great-train-robbery>

Figura 4: Fotograma de *20.000 Léguas Submarinas* (1907) de Georges Méliés. Acedido a 8 de abril de 2024. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Under_the_Seas#/media/File:20000-lieues-sous-1907-scene.jpg

Embora o cinema de atrações não seja colocado numa posição oposta ao cinema narrativo pelo autor, mantém-se que os dois pretendiam efeitos diferentes sobre as suas audiências. A crescente dominância do cinema narrativo após Griffith alterou progressivamente os rituais de exibição cinematográfica. A articulação do espaço, de modo a alcançar uma absorção na mimese cinematográfica, encontrou na sala de cinema a imobilização do espectador através da escuridão e ocultando os dispositivos de projeção e reprodução (Elwes, 2015). Na sua posição idealizada, o espectador estaria nas condições favoráveis à ilusão, visualmente rendido a uma realidade de luz projetada (Elwes, 2015). Esta condição de experiência cinematográfica viria a ser considerada nas décadas seguintes como passiva. A crítica julgava o cinema como um “sistema de comunicação unidirecional”, onde o espectador guiado pelos dispositivos narrativos e espaciais, estaria na condição ideal de paralisação da consciência e ilusão (Elwes, 2015. p. 90). Elwes (2015) sugere que o início desta relação se poderá estender até à caverna de Platão. No lugar da parede da caverna onde as sombras passavam, surgia o ecrã da sala de cinema onde a realidade cinemática projetada se assemelharia à realidade ilusória percecionada pelos prisioneiros da caverna (Elwes, 2015). Para a autora, a fábula alegórica de Platão (2017) expressa o poder que a representação visual e, por sua vez, a representação fílmica, retêm até ao presente na sua mimese quase perfeita da realidade. Também Tom Gunning analisa o poder desta mimese. No ensaio *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator* (1989) o autor reflecte sobre o efeito da representação fílmica a partir da reação do público na primeira exibição de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) dos irmãos Lumière. Gunning (2004) procura demonstrar que os primeiros espectadores não teriam uma percepção tão deformada da capacidade representativa do

cinema que os levou ter a famosa reação primitiva. Pelo contrário, o espectador dos Lumière teria a capacidade de reconhecer a ilusão fílmica e, em seguida, permitir uma segunda ilusão (Gunning, 2004). Para o teórico, esta ilusão teria sido uma resposta do público à experiência da modernidade.

O efeito da crescente industrialização e, por sua vez, das novas condições de trabalho, alteravam profundamente o cotidiano social. O teórico Siegfried Kracauer (1995) critica, de um ponto de vista cultural, o sistema capitalista como perpetuador de uma experiência alienada de realidade. No ensaio *Cult of Distraction* (1963) aponta um vício da classe trabalhadora para a distração, resultante do aumento da tensão quotidiana de origem laboral. A sensação de vazio levantaria uma necessidade de compensação em forma de entretenimento, cuja origem estaria já no próprio sistema capitalista que havia gerado este ciclo (Kracauer, 1995). Estas formas de entretenimento de origem industrial são criticadas pelo mesmo autor no ensaio *Boredom* (1924). Neste, o autor fantasia o tempo livre como realmente livre, em oposição ao preenchimento desse tempo com as ferramentas de entretenimento moderno. Uma destas ferramentas é o cinema.

Should the spirit by chance return at some point, it soon takes its leave in order to allow itself to be cranked away in various guises in a movie theater. It squats as a fake Chinaman in a fake opium den, transforms itself into a trained dog that performs ludicrously clever tricks to please a film diva, gathers up into a storm amid towering mountain peaks, and turns into both a circus artist and a lion at the same time. How could it resist these metamorphoses? The posters swoop into the empty space that the spirit itself would not mind pervading; they drag it in front of the silver screen, which is as barren as an emptied-out palazzo. And once the images begin to emerge one after another, there is nothing left in the world besides their evanescence. One forgets oneself in the process of gawking, and the huge dark hole is animated with the illusion of a life that belongs to no one and exhausts everyone. (Kracauer, 1995, p.332)

Neste sentido, Gunning examina a reação do público dos Lumière segundo a crítica de Kracauer. Sugere a relação dos espectadores com a imagem do comboio a avançar na sua direção, como uma expressão da alienação de uma experiência de realidade sem substância (Gunning, 2004).

A discussão sobre o poder de entretenimento do cinema, protagonizada por Walter Benjamin e Theodor W. Adorno nestes anos, viria a ganhar forma nas práticas vanguardistas do cinema desenvolvidas décadas mais tarde. No célebre ensaio *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935), Benjamin reflete sobre as tendências de desenvolvimento artístico a partir das novas condições de produção massiva modernas. Ao estabelecer relações entre a obra de arte e a sua cópia a partir do

meio do cinema, Benjamin (1969) admite o fim da aura do objeto artístico. Ao considerar que a tradição e o culto de beleza renascentista atribuíram esta essência ao objeto, o autor critica a posição da instituição artística perante a modernidade como um teologia purista limitante (Benjamin, 1969). Nesta posição, a arte assumia-se, de acordo com o autor, numa posição anti-democrática pela inacessibilidade da experiência estética ao público, restringido, então, às instituições e ao culto do objeto. Seria neste contexto que o cinema surgia como um processo artístico relevante na democratização da arte. Para Benjamin (1969) pela primeira vez na história artística, a reprodução tecnológica emancipa a obra de arte, ao retirar a sua natureza ritualística, passando a basear-se, antes, numa prática política. O cinema, no seu alcance às massas através da sua natureza técnica representa o potencial da arte como função social permitido pela experiência coletiva.

Por outro lado, para Adorno (2019) era esta experiência coletiva que poderia constituir um risco para estabelecer uma industrialização da cultura e, por sua vez, uma generalização da experiência estética. Aproximando-se mais das ideias de Kracauer, em *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, Adorno e Horkheimer entendem as imagens do cinema como prolongamentos dos sistemas de controlo capitalista. No cinema, os sistemas ganham a forma de entretenimento e lazer. Neste sistema, o entendimento da representação do próprio quotidiano do público como momento de relaxamento, mantem o processo cíclico apresentado anteriormente com Kracauer (1995). Apesar deste posicionamento, os autores reconhecem o processo que causou este efeito. A incapacidade da arte se fazer acessível às novas classes nascidas da industrialização (Adorno, Horkheimer, 2019). A dificuldade de adaptação e até a negação destas classes, na imposição da teologia de pureza que Benjamin aponta, para os autores originou a distanciação da arte da sua relevância estética denegrindo a sua relação com o público. Este novo público com novas necessidades modernas encontrou no cinema o acesso estético até aí negado.

Estas teorias de atividade e passividade do espectador vinham ser articuladas na teoria e na prática ao longo do século XX. Relativamente às práticas artísticas tradicionais e ao cinema. Neste discurso sobre a relevância artística do cinema, o meio procurou posicionar-se, numa tentativa de resposta aos questionamentos artísticos modernos. Como irá ser apresentado posteriormente, esta posição deu-se inicialmente de um ponto de vista crítica e, mais tarde, numa abordagem complexa de exploração simultânea das questões de atividade e passividade relativas à imagem em movimento.

2.2 Condição modernista, pós-modernista e o cinema

A preocupação modernista com a especificidade do *medium* pareceu esgotar-se no início da década de sessenta. De acordo com Rosalind Krauss (1999) o modelo formalista de Greenberg de contração da pintura à superfície da tela teria reduzido a essência do meio a nada mais do que uma característica física. O alcance da autonomia dos meios através da abstração pictórica num ato anti-representativo de declaração de essência contida, afirmou uma despreocupação da arte modernista com tudo o resto fora dos seus limites materiais (Krauss, 2000). A partir deste contexto, Krauss (1999) propõe uma condição artística de pós-*medium* desenvolvida a partir da necessidade de uma nova expressão sobre a experiência moderna durante a década de sessenta. Para a autora, esta condição derivaria de evoluções da teoria crítica e artística. Enquanto que, por um lado, o desejo de alcance de pureza artística se mantinha, essa procura já não servia dentro dos limites da arte clássica perpetuados desde o estabelecimento da perspectiva Renascentista.

No ensaio *Sculpture in the Expanded Field* (1985), Krauss denota a evolução da escultura como *medium* no que parece ser um percurso indicativo à prática artística da instalação. A extensão compreensiva do que viria a ser considerado como escultura durante as décadas de sessenta e setenta, reflete esta situação abstrata da especificidade do *medium* e pós-*medium*. Na concretização de sobriedade material do movimento minimalista da escultura, a natureza arquitetónica que ela obteve pareceu subtrair, também, a sua essência escultórica (Krauss, 1985). Esta seria precisamente a manifestação minimalista contra o modelo modernista perpetuado por Greenberg. Em *Notes On Sculpture* (1966) o artista Robert Morris declara a escultura minimalista como elemento integrante de uma situação e entende a criação artística a partir das condições de visualização da obra em vez da procura de essência contida. Neste sentido, o abandono da importância dada às condições de experiência do objeto escultórico, dificultou a atribuição de definições da prática artística. De acordo com Krauss (1985), esta lógica de declaração da escultura sem objeto como escultura, não se enquadrava no modelo modernista de exploração pura do *medium*, levantando a necessidade de uma nova classificação que a autora define como pós-modernista.

Esta reflexão apresenta o debate artístico levantado pelo surgimento das novas linguagens nesta época. Durante a década de sessenta e setenta, a preocupação teórica e artística com a crescente individualização do sujeito resultante das condições da industrialização e do crescimento tecnológico e económico, levaram a uma necessidade

expressiva que não tinha compromisso com os paradigmas clássicos. Assim, a compreensão de Krauss (1999) é de que as novas linguagens não refletiam uma decadência artística, mas antes um desencaixe dos modelos estabelecidos, numa procura de expressão mais autêntica, ou, mais pura. Esta preocupação com a expressão encontrava-se, neste sentido, com o modelo modernista conceptualmente, mas não formalmente no sentido em que a preocupação artística não era com a obra em si, mas sim com a experiência.

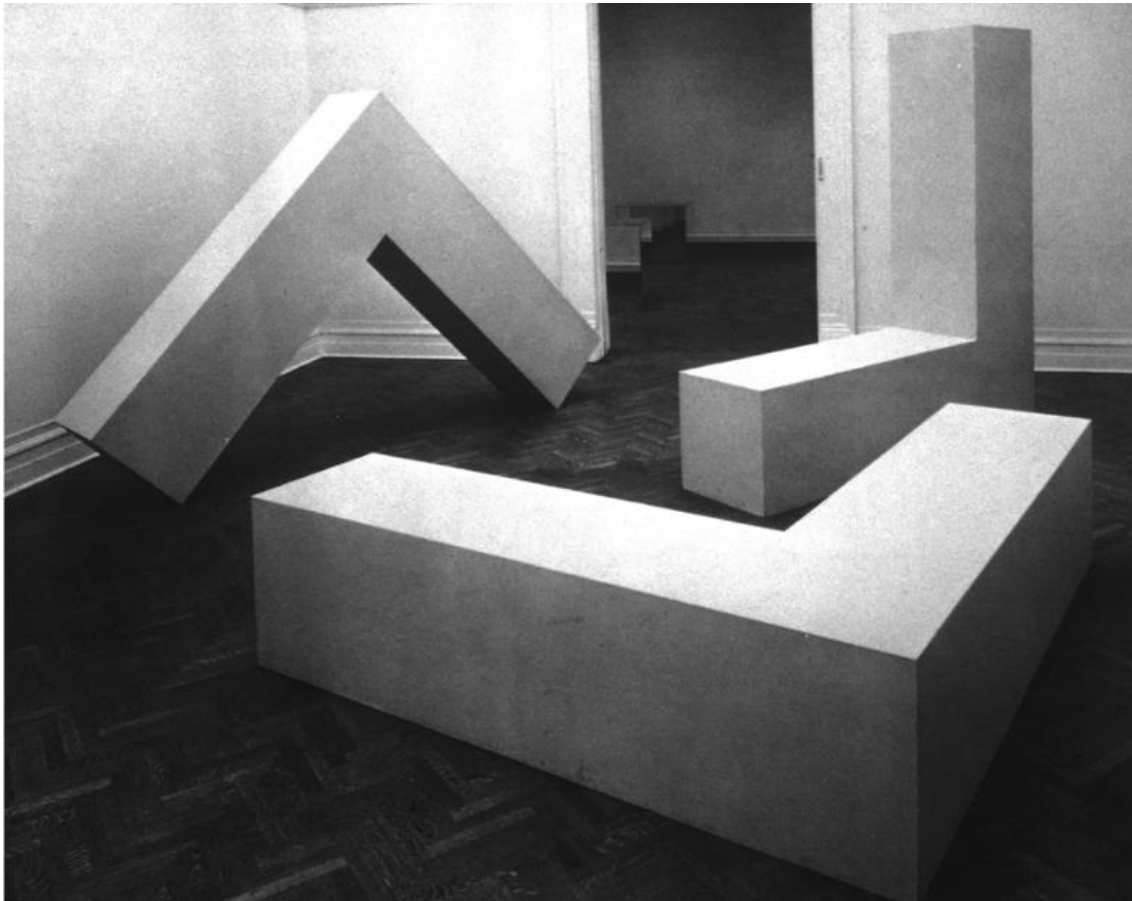


Figura 5: Untitled (L-Beams) by Robert Morris (1965). Acedido a 8 de abril de 2024. Disponível em <https://www.thecollector.com/what-is-minimalism-art/>

No ensaio *Voyage on the North Sea* (1999) Krauss estabelece um paralelismo temporal entre a situação artística do pré-modernismo e a filosofia francesa pós-estruturalista. Tal como na prática artística, a necessidade de nova expressão a partir do questionamento sobre os princípios clássicos, surgia nas áreas da filosofia e da crítica literária. A coincidência temporal entre o desenvolvimento destas novas teorias e a emergência das novas linguagens artísticas é denotada por outros autores em análise das novas práticas. Catherine Elwes (2015) aponta a identificação das novas expressões com a crítica de autores como Jacques Derrida sobre o modelo binário de determinação de

verdades universais desenvolvido pelo movimento do estruturalismo. Também Bishop (2005) relaciona a crítica pós-estruturalista com as características do espectador da prática da instalação artística. Na sua natureza de perspectiva múltipla, a instalação expressaria o ideal de compreensão da condição humana como fragmentada e dependente de contextos subjetivos- influenciados por fatores como desejos e ansiedades inconscientes, relações diferenciadas com o mundo, estruturas sociais pré-existentes, etc. De acordo com Krauss (1999), o ataque à ideia de um centro inalterável pelas suas condições exteriores, pretendia divulgar a descrença na condição de pureza interior. A morte do autor² declarada por Roland Barthes (1977) demarcava precisamente os efeitos desta condição pura à qual os modelos de interpretação estruturalistas atribuíam significação única. A distanciação do autor literário, figura máxima de significação autêntica, abria caminho para uma transformação. Na negação da obra antecédida pelo autor, surgiria o escritor moderno:

In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now. (Barthes, 1977, p.145)

Esta morte simbólica do autor implicaria o fim das limitações interpretativas unitárias em torno da figura do autor. Para Barthes (1977) a procura de complicação e até destruição de um sentido “secreto”, constituiria uma transformação libertária da escrita e da linguagem para fora da decifração clássica que, para Barthes, seria uma atividade antiteológica verdadeiramente revolucionária (p. 147).

É face a este cenário que a expressão vanguardista do cinema caminhava em novas direções. Segundo Uroskie (2014) a dificuldade de posicionar o cinema na dimensão modernista da especificidade do meio, frustrou a relação do cinema com a instituição artística. Reduzir o *medium* específico do cinema negando as suas circunstâncias sociais e tecnológicas, ou permitir a sua associação com as outras artes e, assim, não se inserir nas condições modernistas para atingir estatuto artístico. De acordo com o autor, o dilema da inclusão do cinema nas definições modernistas deixou de se tratar de um problema específico do cinema como meio e passou a representar uma limitação dos próprios modelos (Uroskie, 2014). Tal como nas restantes práticas artísticas da época, a necessidade de um novo questionamento e modelo refletia-se. A crescente preocupação

² Barthes, Roland (trans. S Heath) Image, music, text. Fontana Press. 1977 London

artística sobre a experiência, declarada pelas experimentações da escultura minimalista e de Kaprow, trouxe uma nova atenção para a situação do espectador de cinema.

Segundo D. N. Rodowick (1988) durante estas décadas, a problemática pós-estruturalista sobre a experiência apresentava implicações políticas de influência Marxista que, na sua relação com as artes, abriu caminho para novas questões. Perante esta influência, o cinema abria um novo caminho na sua história caracterizado pela intenção revolucionária, demarcada pelos movimentos de contra-cultura da década de sessenta e eventos como o maio de 68. Catherine Elwes (2015) demonstra como esta perspectiva política moldou o novo modelo vanguardista da imagem em movimento, centrado na consideração da experiência cinematográfica como passiva.

According to the rhetoric of the age, 'passive spectatorship' made cinemagoers vulnerable to the ideological messages smuggled into pleasurable escapism, into what most of us would regard as harmless entertainment. These messages were programmed to reinforce the prevailing structures of the 'social order', promoting ways of seeing the world that tended to naturalise the power and influence of those in control whilst justifying the subjugation of the majority of population. (Elwes, 2015, p. 106)

O ataque ao cinema como veículo de perpetuação da passividade desenvolveu-se a partir de várias perspectivas. Por um lado, a crítica ao cinema como um “sistema único de comunicação” em que o espectador surge como observador em vez de participante, negando os novos ideais artísticos sobre a criação de uma experiência (Elwes, 2015). Como foi referido anteriormente, a alteração dos rituais de exibição em cooperação com a dominância narrativa no cinema, facilitaram esta situação de absorção. Para os autores das décadas de sessenta e setenta, esta experiência apresentava implicações que se opunham aos movimentos políticos da época. Para além da dimensão fílmica formal, o cinema sofria outro ataque relacionado com o crescimento de Hollywood como indústria. A relação entre a dimensão económica que o cinema passou a compreender e a posição do espectador, contradizia fortemente as ideologias artísticas da época. Na obra de Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo* (1972), o artista e teórico desenvolve uma teoria crítica sobre as implicações da cultura do entretenimento sobre a perceção da realidade e a alienação da experiência da sociedade. Debord (1972) inicia a sua obra declarando, “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculo*. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação.” (p. 9). Continua pontuando a relação entre realidade e produto do sistema ao qual a classe trabalhadora é sujeita através dos veículos de

representação. “A realidade considerada *parcialmente* desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo *à parte*, objecto de exclusiva contemplação.” (Debord, 1972, p. 9). Jacques Rancière, na sua obra de análise das críticas da experiência do espectador e da arte política, O Espectador Emancipado (2008) expõe a sua interpretação de Debord, “O que o homem contempla no espetáculo é a actividade que lhe foi roubada, é a sua própria essência, tornada estranha, virada contra ele mesmo e organizando um mundo colectivo cuja realidade é a desse desapossamento.” (p. 12).

A obra de Debord teria sido importante para o movimento do cinema vanguardista. O espectador de cinema como possuidor de um desejo insaciável por emoção, resultava num indivíduo consumidor de aparências com uma capacidade de atenção reduzida perante os estímulos da modernidade (Elwes, 2015). Foi a partir da crítica maioritariamente política sobre a passividade aparente do espectador que se desenvolveu uma tendência anti-representativa e anti-narrativa. No entanto, para alguns teóricos contemporâneos, esta crítica à mimese cinematográfica não só ignora certas complexidades do *medium*, como parece uma restrição do mesmo ao modelo modernista contestado pela própria crítica geradora do ataque (Uroskie, 2014).

A partir da crítica de Debord, Rancière (2008) demonstra como esta tendência reflete uma impotência da crítica sobre a representação. Na comunidade platónica existia uma certa separação entre indivíduos conforme cada função. A harmonia entre a função atribuída consoante a capacidade começou a ser alvo de ataque levantado por uma ideia de emancipação coletiva, “Na verdade, a emancipação social significou a rotura desta concordância entre uma «ocupação» e uma «capacidade» que traduzia a incapacidade de conquistar um outro espaço e um outro tempo.” (Rancière, 2008, p. 62-63). Esta proposta partiria de uma relação denegrida entre as noções de dominação e liberdade, e separação e comunidade. Seduzidos por uma nova forma de viver, “os trabalhadores emancipados formavam para si próprios, (...) um outro corpo e uma outra «alma» desse corpo” a partir da promessa de novas capacidades e a oportunidade de novas funções (Rancière, 2008, p. 63). Deste modo, um processo de separação ficou associado ao processo emancipatório como promessa de melhores condições. Este modelo impossibilitaria a emancipação marxista, associando a ideia de liberdade a um movimento que, na verdade, seria de dominação (Rancière, 2008). Tal como o autor denuncia anteriormente, a ideia de liberdade para o indivíduo democrático, passou a centrar-se no desejo de igual poder de compra, “a igualdade que querem é a que governa a relação entre o vendedor e o

comprador de uma mercadoria.” (Rancière, 2008, p. 57). É deste modo que Rancière (2008) demonstra que uma simples inversão da crítica, revela-se como um benefício para o sistema que é alvo de crítica, não servindo necessariamente como ferramenta de mudança. Segundo Marx, o processo de libertação dar-se-ia através do reconhecimento desse processo de separação. A dificuldade estaria, no entanto, neste mesmo processo disfarçado como processo emancipatório, gerando uma inconsciência do sistema de domínio (Rancière, 2008).

É a partir desta organização que o processo de emancipação passa a ter origem na denúncia desta inconsciência, a partir da ciência crítica da ilusão das imagens (Rancière, 2008). De acordo com o autor, dispositivos críticos como a obra de Debord, pertencem ao modelo de inversão da crítica que revela uma ferramenta de domínio. “Guy Debord resumiu a lógica deste domínio numa forma lapidar: «No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.» Deste modo, o conhecimento da inversão pertence também ao mundo invertido, o conhecimento da sujeição pertence igualmente ao mundo da sujeição.” (Rancière, 2008, p. 65-66). Apesar da tendência crítica desta época, a denúncia da sedução ilusória das imagens teria os seus antecedentes no evento da modernidade democrática onde os indivíduos passaram a conviver com uma abundância anteriormente inacessível, agora partilhada como um direito (Rancière, 2008). No entanto, o acesso à informação, às imagens, aos estímulos citadinos parecia não equivaler à capacidade intelectual das “frágeis cabeças dos filhos do povo” (Rancière, 2008, p. 68). Esta acessibilidade a novas formas de experiência, gerou crescente desconforto nas classes elitistas que tinham, anteriormente, o único acesso a elas. A “capacidade de reinventar as vidas” através do acesso à informação, proporcionava, também, uma possibilidade de reinvenção das oportunidades da ordem popular (Rancière, 2008, p. 68-69). Este cenário levou a ordem elitista a adotar uma posição crítica sobre este estilo de vida como denúncia do consumo inconsciente de estímulos nocivos.

Com efeito, os procedimentos da crítica social têm por finalidade tratar os incapazes, os que não sabem ver, que não compreendem o sentido do que vêem, que não sabem transformar o saber adquirido em energia militante. E os médicos têm necessidade destes doentes que precisam de ser tratados. Para tratar os incapacitados precisam de os reproduzir indefinidamente. Ora, para assegurar essa reprodução basta o movimento de rotação que, periodicamente, transforma a saúde em doença e a doença em saúde. (...) O mecanismo pode assim continuar a funcionar até ao fim dos tempos, capitalizando a impotência da crítica que traz à luz do dia a impotência dos imbecis. (Rancière, 2008, p. 69-70)

Rancière propõe então uma mudança de perspectiva crítica sobre esta impotência. A de supor antes a capacidade do indivíduo, de desmistificar o sistema como possuidor de uma ferramenta oculta que o tornaria inescapável, de uma realidade perdida para a representação e uma comunidade desaparecida para ser reencontrada (Rancière, 2008). Ao assumir esta perspectiva coloca-se, então, que não há uma realidade por desvendar por aqueles que tenham um qualquer privilégio intelectual àqueles que não o têm, há sim uma abertura para mais possibilidades de percepção e entendimento dela, resultantes da alteração da perspectiva rígida de oposição (Rancière, 2008).

Perante este contexto, apesar do cinema vanguardista da década de sessenta se ter posicionado na perspectiva da crítica da ilusão das imagens, ao longo do seu desenvolvimento o movimento desmembrou-se em diversas direções que não adotaram esta crítica no seu cerne. As primeiras experimentações tiveram influência sobre estas, como impulsionadoras de novos pensamentos sobre os dispositivos fílmicos. Com o passar das décadas, a preocupação deixou de ser de oposição às estruturas tradicionais de visualização cinematográfica, passando a tratar de explorar essas estruturas e as suas complexidades. A partir desta perspectiva surge a introdução do ecrã nos espaços da galeria. Como demonstrado anteriormente, as preocupações de legitimidade artística do cinema nesta época em conjunto com a crítica sobre a passividade do espectador levaram a uma aproximação do *medium* à abstração, em exemplos que serão apresentados posteriormente, como o movimento estruturalista. Ainda que a prática de instalação audiovisual se tenha institucionalizado mais tarde, nas suas primeiras articulações, a questão de passividade do espectador cinematográfico em oposição à experiência crítica através da consciencialização física do espectador no espaço, pareciam negar-se. Mondloch dedica um dos capítulos da sua obra *Screens: Viewing Media Installation* (2010) ao paradoxo que a integração do ecrã na galeria apresenta.

On the one hand, the introduction of media screens into sculptural installations in the late 1960s implicitly reintroduced illusionistic and virtual space into a type of art practice that, drawing on the critical ambitions of minimalism, had aimed to eliminate modernist transcendentalism in favor of a present-tense perceptual encounter between the spectator and the art object. On the other hand, in investigating the screen's material apparatus- even while incorporating virtual spaces into the work- certain projects produced a critical spectatorship characterized by a sort of doubleness that built upon yet differed from that presented by minimalism. (Mondloch, 2010, p. 62)

A autora propõe, então, uma dualidade de consciências que fluem entre os dois espaços, o da representação fílmica e o da presença física do espectador. A reinterpretação da

dinâmica espacial constitui uma proposta sobre a relação tradicional entre o espectador e o ecrã (Mondloch, 2010). Elwes (2015) reforça a proposta de dualidade apresentando a capacidade que temos de distinguir entre a realidade e fantasia desde as histórias de infância. Enfatizando o conceito da suspensão da descrença perante o cinema, a autora evoca a capacidade que o espectador tem de permitir a ilusão de realidade necessária à experiência cinemática e, em simultâneo, reconhecer a irrealidade dos eventos representados (Mondloch, 2015). Este fenómeno também abordado por Uroskie (2014) como uma espécie de “dupla consciência” aplicado à instalação audiovisual, em vez de inexistente como em algumas das novas linguagens da época, expressaria a complexa relação entre espectador e imagem em movimento. Esta relação é celebrada por Roland Barthes no ensaio *Leaving the Movie Theater* (1995). Ao contrário da perspectiva predominante sobre um espectador passivo no cinema, Barthes apresenta um entendimento diferente.

As was common in the film theory of the 1970s, Barthes described the captivating power of the cinema in terms of an imaginary identification- a process of interpellation that needed to be resisted through the imposition of a certain critical distance. But Barthes himself resisted the idea that this critical distance should be imposed solely through cognitive means, such as the ideal spectator would arrive at the cinema "armed with the discourse of counter-ideology." Such a purely intellectual resistance to cinema's fascinating power did not reveal the complexity of its inner workings so much as negate them entirely. As such, it had the paradoxical effect of leaving the unconscious, affective nature of this power wholly intact. Rather than withholding one's fascination with the image, Barthes proposed that one might allow oneself to be "hypnotized by a distance"- by all that "exceed" the image within the total "cinematic situation." (Uroskie, 2014, p. 36)

Para os autores destacados anteriormente, esta dualidade é o que caracteriza a experiência da instalação audiovisual permitindo, em simultâneo, o reconhecimento da imagem em movimento como fenómeno material e representativo (Elwes, 2015). A integração da imagem audiovisual no espaço e a sua articulação através das relações físicas e visuais com o espectador atribuem à instalação audiovisual essa natureza ambivalente que se debate entre atividade/passividade e materialidade/imaterialidade (Mondloch, 2010). Este formato apresenta, então, uma proposta de fluidez de consciências perante a obra que se movem entre o espaço físico da exibição e o espaço representativo da imagem em movimento (Mondloch, 2010). Na crescente abstração entre os espaços físicos e virtuais da contemporaneidade, a proposta da instalação audiovisual procura situar essa fisicalidade e articula-la com a mimese fílmica de modo a abrir espaço para uma situação crítica em que o espectador de cinema e o espectador da instalação se transformem num

só espectador transmutável (Elwes, 2015). Durante o desenvolvimento das novas linguagens de vanguarda audiovisual, a experimentação com os dispositivos cinematográficos levou uma das suas dimensões a preocupar-se com o evento fílmico. A crescente atenção atribuída ao espaço que envolvia a obra numa intenção de explorar o carácter expressivo da experiência trouxe, também, o interesse em explorar o espaço físico do evento cinematográfico.

2.3 Do cinema lírico ao cinema expandido: antecedentes da integração do ecrã na galeria

A integração do ecrã cinemático no espaço da galeria sucede dois desenvolvimentos importantes do cinema vanguardista. Em primeiro, a agregação das novas experimentações *underground* culminantes nos movimentos de cinema lírico e cinema estruturalista. Em seguida, a articulação do espaço no pensamento sobre os novos movimentos audiovisuais, resultante na prática conhecida como cinema expandido. Enquanto que o primeiro se desenvolve mais proximamente a partir da necessidade de novas formas de pensar as práticas artísticas antigas, o outro surge dessas novas ideias em discurso com as novas práticas emergentes da época. Resultantes do contexto apresentado anteriormente, apesar das nomeações diferentes, ambos os movimentos procuram se situar na atitude vanguardista da época. Em *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions* (2003), Michael O' Pray, numa comparação de várias tentativas de definir este movimento ao longo da história- com exemplos como, “cinema experimental”, “cinema visionário”, “cinema *underground*”, “cinema estruturalista/materialista”, etc.- o autor conclui que, apesar das diferentes terminologias, os movimentos compreendem em si uma atitude comum de expressão independente e inquietação pessoal que os mantém à margem da apreciação geral do público.

O cinema lírico e o cinema estruturalista caracterizaram-se pelo conflito declarado contra o cinema *mainstream* e, em resposta, a desintegração dos seus dispositivos de linguagem. Em simultâneo, a preocupação modernista com a natureza específica do *medium* refletiu-se na linguagem experimental desenvolvida. Segundo Krauss (1999), a possibilidade de conceção de uma nova forma fílmica a partir do *medium* cinemático como principal característica revelou uma intenção profundamente modernista. A difusão do novo cinema europeu e o movimento de agregação dos autores das novas experimentações fílmicas do qual Jonas Mekas foi protagonista, gerou neste núcleo maioritariamente reunido em Nova Iorque na década de sessenta, um movimento que

considerava que o *medium* do cinema se centrava no “*apparatus*”, na agregação dos suportes cinematográficos:

...the medium or support for film being neither the celluloid strip of the images, nor the camera that filmed them, nor the projector that brings them to life in motion, nor the beam of light that relays them to the screen, nor that screen itself, but all of these taken together, including the audience's position caught between the source of the light behind it and the image projected before its eyes. (Krauss, 2000, p. 25)

Neste contexto, enquanto que o cinema lírico, protagonizado por Stan Brakhage³, desenvolveu a expressão individual através da construção poética guiada pela percepção, o cinema estruturalista procurou um alcance mais puro da forma. A aproximação da abstração conseguida pelo cinema lírico conferiu-lhe um carácter de complexidade cinemática que não interessava ao movimento estruturalista (Sitney, 1974). O cinema lírico destaca-se como movimento precursor das expressões vanguardistas nos Estados Unidos quando surge como primeira expressão coletiva coesa de cinema experimental no país durante a década de cinquenta (O’Pray, 2003). A obra desenvolvida por artistas como Maya Deren, Kenneth Anger, Robert Breer e Stan Brakhage, entre outros, influenciada pelo vanguardismo europeu do expressionismo alemão, surrealismo e de autores como Dziga Vertov e Hans Richter, procurava que o movimento obtivesse uma voz presente na discussão artística da época (Sitney, 1974). De acordo com O’Pray (2003), a procura de liberdade visual resultou numa subjetividade expressiva que foi protagonista do modernismo. A rejeição de concepções artísticas universais em prol de uma comunicação aberta seria, para o autor, uma extensão das aspirações românticas do século XVIII. Neste sentido, os autores deste movimento, com maior destaque para Brakhage, iniciam o abandono do drama como condutor fílmico e passam a conceber a obra como uma composição visual resultante dos universos interiores dos autores (Sitney, 1974).

Apesar das diferentes intenções fílmicas entre os movimentos, o estruturalismo deve ao cinema lírico a quebra com as relações de mediação entre o autor e a camera. No cinema lírico a camera surge como extensão do autor, a captação é uma reação à percepção visual dele. É deste modo que se desenvolve a composição lírica em que o autor surge como sujeito poético da obra fílmica (Sitney, 1974).

By the mid-1960s the contributions of the lyrical and graphic cinema had been totally assimilated into avant-garde film-making. They were part of the

³ Apesar de Sitney (1974) propor que os momentos de desenvolvimento do cinema vanguardista americano partiram de movimentos coletivos, o autor sugere Brakhage como uma exceção, surgindo como protagonista da forma do cinema lírico.

vocabulary a young film-maker acquired at the screenings of the Film-Makers' Cinematheque or the Canyon Cinema Cooperative. They were in the air. The new film-makers were not responding to these forms dialectically, because they situated themselves within them, no matter which films they preferred and which they rejected. (Sitney, 1974, p. 348-349)

A liberdade de perspectiva e de linguagem abriu caminho para, na década de sessenta, a imagem em movimento se posicionar perante o modelo modernista. Como mencionado anteriormente, este posicionamento, apesar de complexo, apresenta uma atitude modernista. O discurso recorrente sobre o *medium* levou ao desenvolvimento de um cinema experimental que insistia na forma e negava qualquer dispositivo criador de significado e trama. De acordo com Sitney (1974) são denotadas quatro características recorrentes do cinema estruturalista: a camera permanece numa posição fixa, o efeito *flicker*, a recorrência ao *looping* e a recaptção do que foi filmado, projetado em ecrã. A recorrente utilização destes elementos pretendia aprofundar o discurso sobre a passividade da experiência cinematográfica. A negação de conteúdo representativo no filme estruturalista procurava antes que o conteúdo fosse formal, desenvolvendo a noção de “filme como filme” (Gidal, 1976, p. 2). Para Sitney (1974) esta experiência distingue o cinema estruturalista do cinema lírico. A experiência do cinema lírico explora uma relação visual complexa com a imagem em movimento e o cinema estruturalista aprofunda o que o autor chama de “cinema da mente em vez da visão” (Sitney, 1974, p. 348). O cinema estruturalista pretende o pensamento sobre os dispositivos e a experiência cinematográfica. Em análise da obra teórica de Peter Gidal⁴, Catherine Elwes (2015) afirma que o método estruturalista de repreensão da imersão narrativa e exposição a um filme sem representação pretendia uma experiência que, no contraste com a experiência convencional, despertasse no espectador a consciência dos mecanismos de ilusão do cinema tradicional e, por sua vez, a sua capacidade de manipulação da experiência em prol do interesse *mainstream*.

Perante este cenário, o conceito de cinema expandido começa a desenvolver-se, na década de sessenta, em sucessão aos movimentos anteriores. De acordo com Uroskie (2014) o cinema expandido não emergiu de uma procura de expressão individual ou de consciencialização das condições ilusionistas da experiência cinemática. Em vez disso, o cinema expandido desenvolveu-se num contexto mais próximo da instalação e dos conceitos das práticas *site specific*, que surgiram a partir de desenvolvimentos estéticos

⁴ Peter Gidal foi uma figura importante do movimento de cinema vanguardista na década de sessenta em Londres. Autor de diversas publicações e filmes, teve uma contribuição que ultrapassou a esfera britânica.

como os da escultura minimalista e do *Environment*. Na década de sessenta a atitude artística foi marcada pela consciencialização e questionamento das estruturas institucionais de exibição e “o entendimento de que uma reinvenção dessas instituições teria que se desenvolver em paralelo com qualquer possibilidade de renovação do projeto vanguardista” (Uroskie, 2014, p. 10-11). É na procura de responder a esta problemática e na preocupação com a crescente industrialização da experiência cinematográfica que o cinema expandido situou a sua atitude. O cinema expandido distanciou-se das outras formas de cinema vanguardista ao reconhecer que a experimentação com a forma não se mostrava suficiente para dar resposta sobre o posicionamento do cinema perante as questões pós-modernistas. “Era preciso alterar toda a situação em que a imagem em movimento era exibida e vista bem como o contexto em que ela era apreendida” (Uroskie, 2014, p. 12). Como foi apresentado anteriormente, a exploração das condições artísticas dos *mediums* gerou, através de movimentos de expansão, novos entendimentos sobre práticas clássicas como a escultura. A interrogação do cinema expandido aos espaços de exibição explorou, também, a sua natureza ao trazer a atenção para os contextos da experiência cinematográfica, na sua apresentação e receção (Uroskie, 2014). Para o entendimento destes contextos, Uroskie sugere que se direcione a atenção para a conotação espacial do cinema expandido citando a investigação de André Bazin ao questionar não o que é o cinema, mas sim onde ele surge. Esta questão mostrou-se o cerne do desenvolvimento da prática, levando os artistas a explorar o que Elwes chama o “drama do evento cinemático” (Elwes, 2015, p. 165). Este trabalho dificultou o posicionamento da prática perante as instituições. A negação simultânea dos modos de experiência fílmica tradicionais e do alcance de aceitação artística através da exploração formal, colocou ao cinema expandido a necessidade de assumir a sua ambiguidade e abrir um espaço próprio para se posicionar no que Uroskie descreve como “um espaço discursivo situado entre o cubo branco da galeria e a caixa escura do cinema” (Uroskie, 2015, p. 14).

2.4 Cinema expandido

Como foi demonstrado anteriormente, ao contrário da crítica estruturalista, o cinema expandido procurou explorar a complexidade das relações entre o espectador e os dispositivos fílmicos. O reconhecimento da complexidade da experiência trouxe aos artistas uma nova atenção para o evento cinemático que envolvia o filme (Uroskie, 2014). Neste sentido, o desenvolvimento do cinema expandido dá-se a partir do questionamento

dos sistemas de criação e exibição difundidos através da obra de artistas como Allan Kaprow e John Cage. A exploração do momento de recepção da obra foi particularmente trabalhada por John Cage e a sua influência para os desenvolvimentos vanguardistas em Nova Iorque é notável. Com obras como 4'33"⁵, Cage consciencializou uma geração de artistas sobre as estruturas de exibição e recepção artística (Uroskie, 2014). Como foi apresentado antes com Rosalind Krauss (1999), os paradigmas modernistas provaram-se incapazes de responder às novas necessidades de desenvolvimento artístico da década de sessenta. Deste modo, o cinema expandido posicionou-se noutra espectro artístico, um de experimentação interdisciplinar em oposição ao modelo purista da especificidade do *medium* (Uroskie, 2014). Durante o Simpósio de Cinema Expandido apresentado no Festival de Cinema de Nova Iorque em 1966, o artista Ken Dewey apresenta o seu entendimento da prática:

I think an easy way to understand what's going on in Expanded Cinema, a kind of justification for it is this- Hollywood has created contexts in which its film can be seen as witness by Loew's Sheridan, any one of these palaces. This was to put you in a certain context when you see the film. Well, now, as we move into new areas, some film-makers- Stan Brakhage, other film-makers, have been acutely aware of the problems of introducing their work into that kind of situation- it doesn't work, or adjustments have to be made. ... the context becomes overwhelmingly important, particularly where the whole tone, the whole material and everything else- is changed. In the so-called Expanded Cinema, what is emerging is a consciousness of that context. And little by little, methods are developing for dealing with it, for altering it so that it works favorably. (Dewey, 1966, p. 1)

Estes diferentes métodos desenvolvidos resultaram numa diversidade técnica e conceptual de obras que dificultaram a classificação da prática e a sua contextualização histórica. A nomeação da prática é recorrentemente atribuída ao crítico Gene Youngblood quando o mesmo publica o livro *Expanded Cinema* em 1970. Youngblood apresenta o cinema expandido como “um sintoma do impacto da televisão e dos sistemas modernos de comunicação nas vidas criativas e nas *psyches* individuais dos artistas que crescem no ambiente intermedia” (Elwes, 2015, p. 164). Apesar da influência da obra de Youngblood, outros termos surgiram para definir a prática como a *cultural intercom* do artista Stan VanDerBeek. No manifesto *Culture Intercom* (1966) o artista propõe o uso da imagem em movimento como “ferramenta de experiência emocional que tornará a vida e a arte

⁵ Na sua peça mais popular, 4'33", criada em 1952, Cage compôs um número musical em que o músico, durante o tempo definido de quatro minutos e trinta e três segundos, não tocaria o piano em frente. Em vez disso, perante o silêncio, a peça seria composta pelo barulho proveniente do espaço e do público (Bishop, 2005).

mais próximos”, considerando-o o meio de comunicação contemporâneo mais importante (VanDerBeek, 1966). O potencial considerado por Van Der Beek é proposto num projeto que ele havia iniciado em 1963, Movie-Drome, uma sala esférica onde múltiplas imagens eram projetadas em simultâneo que o público assistia a partir do chão, deitado, de modo a poder assimilar a totalidade da colagem visual. O que o artista pretendia, e o potencial como meio de comunicação, assentaria na liberdade de interpretação e, por tal, da experiência do público (VanDerBeek, 1966).



Figura 6: Interior of Movie-Drome, Stony Point, New York, 1964, with VanDerBeek at right. Foto de Peter Moore, Peter Moore Photography Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries (2023). Acedido a 3 de junho de 2024. Disponível em <https://www.moma.org/magazine/articles/845>

Enquanto que VanDerBeek explorou as possibilidades de experiência através da arquitetura da projeção, outros artistas desenvolveram as suas próprias formas de expansão a partir de estímulos com os quais o espectador não estaria familiarizado. Na Inglaterra, o cinema expandido desenvolvia-se em torno da preocupação com as características físicas do projetor e as relações de movimento entre o espectador e a luz de projeção (Elwes, 2015). Na obra *Line Describing a Cone* (1973) de Anthony McCall, o projetor é colocado no centro de uma sala escura e um pequeno círculo de luz é projetado na parede. Ao longo de trinta minutos o círculo move-se deixando um rasto de luz até formar uma circunferência completa, no entanto o que constitui o filme não é apenas a forma projetada na parede, mas também o rasto de luz que se forma na sala. Este fenómeno demarca o que parece um cone de luz no meio da sala de projeção que só pode ser apreendido se o espectador se afastar da perspectiva paralela com a parede onde se

mostra a circunferência. Catherine Elwes demonstra a consequência da obra para relação do espectador com a imagem em movimento:

Where the cinema viewer previously sat in a fixed position, McCall now adapted the work for an ambulatory spectator and as the artist commented, his 'solid light films' could not be 'fully experienced by a stationary spectator'. The work was 'made' by the gallery goer who discovered changing perspectives while physically moving through the beam. (Elwes, 2015, p. 172)

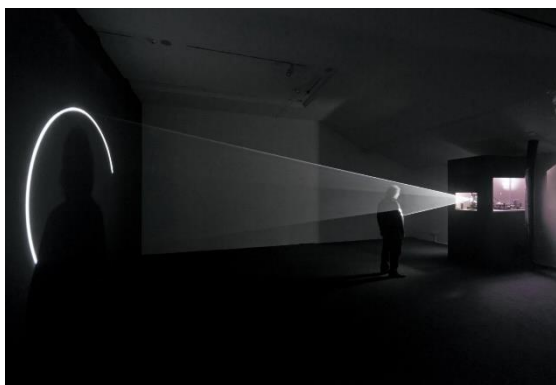


Figura 7: Line Describing a Cone (1973), Anthony McCall. Foto de Sean Kelly Gallery, Nova Iorque. Acedido a 1 de junho de 2024. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccall-line-describing-a-cone-t12031>

Figura 8: Line Describing a Cone 2 (1973), Anthony McCall. Foto de Sean Kelly Gallery, Nova Iorque. Acedido a 1 de junho de 2024. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccall-line-describing-a-cone-t12031>

Também a celebrada obra de Claes Oldenburg, *Moveyhouse* (1965) explora a relação entre luz e a ausência de imagem projetada. Estreada no Festival de Cinema Expandido de 1965 em Nova Iorque, a obra de Oldenburg promoveu-se como uma “escultura de luz, tempo e espaço, etc., que usava materiais reais” (Uroskie, 2014, p. 34). Montada numa sala de espetáculos *Moveyhouse* apresentava uma única luz projetada através de uma ventoinha em movimento e uma plateia de *performers* sentados. Ao entrar na sala os espectadores não tinham permissão para sentar, tendo que assistir à peça nos corredores laterais. Sentados em frente ao ecrã onde a projeção de luz passava, os *performers* de Oldenburg encenavam uma plateia desinteressada no que se passava em tela enquanto o público da obra os assistia (Uroskie, 2014). “*Moveyhouse* thus invokes one of the great self-reflexive tropes from cinematic history—we watch an audience watching the movie, and so make a spectacle of a perception of spectacle that is ultimately our own.” (Uroskie, 2014, p. 36). Deste modo, *Moveyhouse* situa-se entre a performance, o Happening e o cinema. Desenvolvendo a sua obra na mesma época e atmosfera artística que Kaprow e outros artistas antecedentes das novas práticas, Oldenburg formulou o seu entendimento do Happening como “uma reconfiguração das experiências e situações quotidianas” (Uroskie, 2014, p. 38). Ao desviar a atenção do público que entrava, do ecrã

para a audiência, Oldenburg coloca em questão esse modo de ver. Também a restrição de sentar nessa audiência levantou novas ideias que se mostraram essenciais para o entendimento do valor da obra como prática de cinema expandido. Na apresentação de Moveyhouse estiveram presentes diversos artistas contemporâneos como Robert Morris, Andy Warhol, John Cage e Marcel Duchamp, que vocalizaram posteriormente a sua opinião em relação à obra (Uroskie, 2014). No caso de John Cage, numa entrevista publicada na obra de Richard Kostelanetz (1970), o mesmo afirma, relativamente a Moveyhouse, que ele e Duchamp, ambos se sentaram para assistir, recusando a obrigação de fazer o que lhes era imposto pela obra. Para Uroskie (2014) esta ação subversiva sobre uma regra imposta num contexto principalmente social e artístico reflete a importância da obra de Oldenburg.

We do not normally think of the cinema as imposing uncomfortable restraints on our behavioral freedom any more than would a symphony concert, a dance performance, or an exhibition of paintings in a museum. In all these situations, the proper social conventions have become so natural and ingrained as to go unarticulated and unperceived. Yet it was precisely the unconscious disciplining of both art and its audience to which Cage and Oldenburg wished to call attention. (...) As both artists knew, the black box of the cinematic theater was an institution guided, like any, by largely unwritten rules of behavioral conduct—rules that were aesthetically arbitrary and historically contingent. The necessity of taking one's seat, remaining quiet, and focusing one's attention on a single frame for an extended time within a darkened space was only a slightly more hyperbolic degree of control than that exhibited by the white cube of the museum or gallery space. (Uroskie, 2014, p. 41-42)

Como vimos posteriormente, a década de sessenta foi artisticamente marcada por esta consciencialização sobre as instituições e as suas restrições estéticas de modo a responder às necessidades contemporâneas de expressão. O cinema expandido posicionou-se desta forma perante a perspetiva cinematográfica e Moveyhouse reflete precisamente esse questionamento (Uroskie, 2014). De acordo com Youngblood (1970) “o cinema expandido não é de todo um filme: como a vida, é um processo de evolução, o desejo histórico do Homem de manifestar a sua consciência de fora da sua mente, para a frente dos seus olhos” (p. 41). Esta nova expressão que Youngblood define como *synaesthetic cinema*, traduz-se numa expressão da consciência do artista perante a experiência humana. Para o autor esta seria a linguagem mais legítima para expressar a experiência “pós-industrial, pós-literária, no ambiente de fabrico humano com a sua rede multidimensional, simulsensorial de fontes de informação” (Youngblood, 1970, p. 77). A expressão da experiência seria através de um método sincretista de montagem, isto é, um tipo de montagem a seguir uma perspetiva de agregação em vez de uma perspetiva de

linearidade (Youngblood, 1970). A compreensão da “combinação de várias formas diferentes numa só forma” aproximaria a experiência de uma forma mais pura (Youngblood, 1970, p. 84). De acordo com o autor este seria o método do *synaesthetic cinema*, ou cinema expandido, alcançar a sua expressão de consciência (Youngblood, 1970). A condição fragmentada da consciência é desenvolvida, assim, a partir da fragmentação da estrutura da obra em várias partes e a apreensão do seu conteúdo dá-se através do reconhecimento da relação entre essas várias partes (Youngblood, 1970). Deste modo, ao executar a obra numa espécie de mosaico em que os fragmentos sofrem metamorfoses constantes, o resultado é a percepção contínua de uma experiência total em vez de uma representação conseguida através de uma montagem linear (Youngblood, 1970). “In expository narrative, a story is being *told*; in evocative synaesthetic cinema an experience is being created.” (Youngblood, 1970, p. 92).

A influente visão de Youngblood sobre o cinema expandido aproxima-se das conceções desenvolvidas pela prática da instalação artística e da obra de artistas como Allan Kaprow. Por um lado, a construção da obra a partir da fragmentação e da multiplicidade e da rejeição da relação de bidimensionalidade. Por outro lado, a possibilidade de entendimento da obra artística como uma situação em vez de um objeto, desenvolvido a partir de movimentos como o da escultura minimalista e do Happening. A aplicação destes métodos ao cinema resultou num leque diversificado de obras e linguagens como as que analisámos nos exemplos anteriores. Os breves exemplos apresentados refletem apenas uma pequena parte da imensidão de obras desenvolvidas desde a década de cinquenta. Como o autor afirma “o cinema expandido não é de todo um filme” e essa definição, pela sua abertura, permite uma evocação de variados exemplos da prática. Desde *Wavelength*⁶ (1967) de Michael Snow na sua restrição imagética gerando, a partir dela, a sua complexidade, até à série de eventos multimédia de Andy Warhol e Paul Morrissey em *Exploding Plastic Inevitable*⁷ (1966-1967).

⁶ O filme de Michael Snow consiste num *zoom* contínuo de 45 minutos de um estúdio em Nova Iorque. O ritmo lento do *zoom* adiciona ao filme uma aparente inação inicial até surgirem os primeiros movimentos através de alterações de luz e sombra na imagem e movimentação da parte de fora da sala. A partir daí, desencadeiam-se diferentes ações e alterações sonoras e visuais na fita do filme que não demonstram continuidade, antes, demonstram uma sobreposição de tempos e encenações e realidades. A camera mantém o seu *zoom* até terminar numa fotografia do oceano pendurada numa das paredes. (Youngblood, 1970)

⁷ A série de eventos, geralmente organizados em bares famosos de Nova Iorque, integrava performances musicais da banda The Velvet Underground e da cantora Nico e, em simultâneo, projeções de filmes de Warhol e números de dança de integrantes frequentes do espaço artístico de Warhol, A Fábrica.

Apesar do incessante questionamento sobre as estruturas cinemáticas durante as décadas analisadas, de acordo com Elwes (2015), no final da década de oitenta e no início da década de noventa, a influência da indústria e linguagem de Hollywood já se teria instalado nas mentes criativas dos artistas. Para além disto, a crescente presença da televisão no quotidiano das pessoas demonstrou uma alteração profunda das relações entre espectador e imagem em movimento. Assim, uma nova geração de artistas procurou responder a estas novas questões através da apropriação de obras e linguagens das instituições que na década anterior eram negadas. Este trabalho não só procurava um alcance e resposta maior do público como também expressar a nova condição contemporânea em que o ecrã e a imagem audiovisual se demonstravam cada vez mais permeáveis na realidade quotidiana (Elwes, 2015). A aceitação do cinema no espaço expressivo da instalação desenvolveu-se em duas tendências. Por um lado, a apropriação da linguagem cinemática para a construção de instalações em que o tempo e o espaço surgem em sinergia para construção da obra. É o caso de obras como *The Clock* (2010)⁸ na sua apropriação da história do cinema para trabalhar a questão do tempo e acessibilidade espacial à imagem em movimento no espaço da galeria. Ou ainda *24 Hour Psycho*⁹ (1993), um exemplo da aplicação e aceitação que a galeria desenvolveu ao longo das décadas até à contemporaneidade. A outra tendência denotada foi a da aplicação posterior de filmes criados tradicionalmente à linguagem de instalação. É o caso de autores como Agnès Varda, Chantal Akerman ou até mesmo Pedro Costa, que encontraram no espaço uma possibilidade de expansão das suas ideias cinemáticas. Chantal Akerman apresenta o potencial promissor que a instalação representou para a sua exploração das relações entre tempo e espaço procuradas na sua obra:

When I work with the material of installations, it's like shooting a documentary, you don't know where you're going to end up, you sculpt a material, it starts to organize itself, and suddenly the work is there, it arrives as if it were obvious. (...) In the installations I don't follow any thread, it's magic, the multiple possibilities arise while I knead the material and it's the material that carries me along. I work it, it becomes other, and there we are. The invention comes from the transformation, the process is free and fascinating, a pure enjoyment. (Marian Goodman Gallery, 2021-2022)

⁸ Na obra que compreende um tempo de 24 horas, Marclay apresenta uma montagem de representações de medição de tempo em filmes realizados até ali. Ao sincronizar cada representação com o passar real de tempo, Marclay estabelece uma permeação da imagem cinematográfica com o real.

⁹ Em *24 Hour Psycho* (1993), Gordon desacelera o filme *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock até atingir um tempo aproximado de 24 horas. A impossibilidade de assistir à obra de Gordon na íntegra, representa a intenção do artista desta se permear na mente do seu espectador que, ao abandonar a galeria, se questiona sobre o passar contínuo da imagem.

3 A integração do ecrã cinemático na galeria

O terceiro capítulo divide-se em três partes, direcionando o foco para modos de expressão da instalação audiovisual. Na primeira secção seguem-se as ideias estabelecidas anteriormente de dualidade inerente à prática de instalação audiovisual, desenvolvendo as ideias de materialidade exploradas pelas obras. Na segunda secção, introduz-se o tema da vídeo-arte e a sua importância em relação à prática, bem como as diferenças e questões que esta linguagem colocou à prática cinematográfica na época. Por fim, apresentam-se três obras de instalação audiovisual a partir de três autores que as articulam em diferentes contextos instalativos. Em primeiro lugar, a obra de Dan Graham *Present Continuous Past(s)* (1974) a partir da perspectiva sobre a história da instalação artística de Claire Bishop em *Installation Art: A Critical History* (2005). Em seguida a instalação fílmica de Michael Snow, *Two Sides to Every Story* (1974), seguindo a reflexão de Kate Mondloch em *Screens: Viewing Media Installation* (2010) sobre a integração do ecrã nos espaços artísticos. Por fim, apresentam-se as obras de Peter Campus, *dor e mem* (1974-1975) seguindo a análise crítica de Rosalind Krauss sobre a vídeo-arte em *Video: Aesthetics of Narcissism* (1976).

3.1 A nova experimentação cinematográfica da instalação audiovisual

Como vimos anteriormente, o cinema expandido explorou as condições e os espaços de exibição cinematográficos assimilando ambos na sua linguagem. O impacto da prática e o desenvolvimento tecnológico que emergiu nas décadas seguintes e a sua influência nas relações entre espectador e imagem audiovisual, levaram a uma crescente presença do ecrã nos espaços artísticos. O desenvolvimento destas novas tradições de exibição cinematográfica levantou novas questões para ambas as instituições (Balsom, 2013). A ideia de legitimação artística do cinema foi colocada em perspectiva com a crescente presença na galeria durante a segunda metade do século XX. As novas experiências de exibição cinematográfica pareciam colocar em questão a discussão de Walter Benjamin sobre a aura do objeto artístico. Erika Balsom (2013) explica:

For Benjamin, cinema was a primary agent in the liquidation of cult value, that singularity deemed essential to the authentic work of art. Art's basis in ritual gave way to exhibition value, which was characterized by an increased mobility and availability of the work of art by way of its reproduction. It induced a withering of aura. (p 17)

Na crítica de Benjamin, “o custo do novo acesso à cultura visual era a perda simultânea da alma irredutível do objeto, a sua ‘aura’ e, conseqüentemente, ‘a qualidade da sua

presença é sempre desvalorizada.” (Elwes, 2015, p. 239). É neste contexto que o surgimento da televisão nos espaços domésticos representou uma nova relação do espectador com a imagem em movimento. Tal como a peça de arte passou a ser desvalorizada como objeto, também a televisão não era assimilada como objeto, mas sim como suporte permutável de representações da realidade (Elwes, 2015). Em *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (2006), Anne Friedberg estabelece uma relação entre o elemento arquitetônico da janela e o ecrã tecnológico. A partir do tratado de pintura renascentista de Leon Battista Alberti, *De pintura* (1435), em que o autor instrui o pintor a abordar o retângulo da tela de pintura como uma janela que se abre. Deste modo, Friedberg (2006) demonstra que a relação do espectador com uma superfície bidimensional onde uma representação de realidade é projetada, se estende historicamente para além do ecrã de cinema. No entanto, a autora reconhece que o surgimento das imagens virtuais como as do cinema, televisão e computadores, implicaram novas questões. Kate Mondloch (2010) analisa a obra de Friedberg:

In *The Virtual Window*, Friedberg explores how the screen's role as a component piece of architecture has dramatically changed the materiality of built space. While her primary focus is on the film screen, Friedberg's innovation is to recognize how the screen's immaterial architecture (its virtual space) informs and reflects an architecture of viewing. In the case of cinema, this means that the screen traditionally frames a view of space that is conceptually, though not literally, distinct from the viewer's material space. (p. 63)

A permeação do ecrã no espaço doméstico do espectador viria a levantar uma nova questão sobre a sua relação com a realidade. Esta relação ecoava, novamente, as preocupações vanguardistas sobre passividade e atividade da receção artística. A presença constante da imagem em movimento no quotidiano dos espectadores e o desenvolvimento de uma certa inconsciência sobre a presença física do ecrã tornou-se preocupação artística da época. Mondloch (2010) explica, “a materialidade do ecrã, normalmente, é ignorada na vida quotidiana: a tendência convencional é de olhar *através* dos ecrãs, não *para* eles” (p. 4). Assim, os artistas procuraram evidenciar esta relação, cada vez mais através da incorporação do ecrã no espaço assumindo uma natureza instalativa, explorando as relações entre o espectador e a materialidade do ecrã.

Coloca-se novamente a questão sobre a ambiguidade da integração do ecrã no espaço da galeria como ato de emancipação física do espectador perante a imagem em movimento. Estes autores assimilaram a dualidade na linguagem da instalação audiovisual. O desenvolvimento de obras em que o foco era o espectador e o espetáculo

pretendiam colocar em perspectiva a relação entre os dois (Mondloch, 2010). A insistência em experiências que colocassem o espectador como participante e observador em simultâneo procurava que os espectadores considerassem a materialidade do ecrã bem como a sua presença no espaço (Mondloch, 2010). Como sabemos a preocupação pela emancipação física do espectador teve a sua importância em diversas áreas e períodos durante o século XX. A sua relevância para o cinema teve preponderância na segunda metade desse século e adquire uma nova importância na contemporaneidade. A multiplicação das “janelas virtuais” de Friedberg torna-se o cerne da questão colocada por Giuliana Bruno na obra *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014). A autora coloca em questão a importância que a materialidade ocupa numa contemporaneidade em que os materiais e *media* se transformam constantemente (Bruno, 2014). A ideia é de que a materialidade não se trata propriamente de matéria, mas antes, surge de uma condição de superfícies ou suportes e das relações estabelecidas com esses (Bruno, 2014). Propõe, assim, o ecrã com um potencial contemporâneo de desenvolver estas relações, relevante pela sua presença em diversas dimensões espaciais e, por sua vez, pela sua influência sobre “as condições de visualidade” (Bruno, 2014, p. 6). Para Bruno (2014) a crescente presença do ecrã cinemático nos espaços museológicos representa esse potencial de transformação ao alterar a matéria e superfície de exibição, demonstrando a capacidade de adaptação que transgride questões de *medium* (Bruno, 2014). A resposta à influência do ecrã na vida dos seus espectadores, gerou diversas articulações que trabalharam diretamente sobre esta superfície.

In the art gallery and the museum, screen-based new media practices have become a site of creative screening, which includes magnification and multiplication. Here, as the size and the number of screens are inventively acted upon, a more important expansion comes into being: expanded spectatorial relations are activated, both physically and imaginatively mobilized. This virtual movement signals that the conceptual and practical configurations of the screen have changed, holding less fixity (Bruno, 2014, p.7)

Assim, Bruno (2014) propõe, mais uma vez, que a materialidade não se trata de matéria, mas sim de “relações materiais” (p.8). A transformação ou emancipação dá-se através dessas relações desenvolvidas através da “articulação das noções de espaço e do contacto com o ambiente envolvente” que seriam desenvolvidas proliferamente a partir da década de oitenta e noventa até à contemporaneidade (Bruno, 2014, p. 8).

3.2 O evento da vídeo-arte

Por volta da década de sessenta alguns dos artistas que se encontravam em experimentações com a imagem em movimento depararam-se com uma nova forma que viria a revolucionar a comunicação cultural. O meio que viria a ser classificado como “vídeo-arte” nasce sob influência maioritária de duas dimensões, cinemática e televisiva. Durante o desenvolvimento inicial da prática foi comum a experimentação e até migração de artistas que trabalhavam o cinema, revelando a influência que este teve na evolução da vídeo-arte (Meigh-Andrews, 2014). Esta influência demonstrou-se maioritariamente através do sistema visual sendo que os artistas que haviam experimentado anteriormente com cinema, passaram a aplicar as suas sensibilidades fílmicas nesta nova linguagem e a explorar as diferenças e semelhanças entre os dois (Meigh-Andrews, 2014). Na situação contemporânea as duas práticas caminharam em sentido de convergência que resultou num formato metamórfico. De acordo com Chris Meigh-Andrews em *A History of Video Art* (2014), com a evolução tecnológica esta distinção tornou-se praticamente inexistente e até irrelevante para a experiência da vídeo-arte, e a sua relevância estética sendo até desconsiderada por parte de artistas. “Within the contemporary context, there is a tendency for all types of artists’ film and video to be considered a sub-genre of cinema...” (Meigh-Andrews, 2014, p. 4).

Apesar da convergência contemporânea entre as duas, na década de setenta, o vídeo começou a estabelecer a sua própria forma explorando a relação com a televisão e as características técnicas resultantes do avanço tecnológico. Para os artistas pioneiros que refletiram inicialmente sobre a forma, a promessa da vídeo-arte era “o potencial de um novo *medium* eletrónico da imagem em movimento” (Meigh-Andrews, 2014, p. 104). Para Meigh-Andrews (2014) a dependência tecnológica do surgimento da vídeo-arte deve ser tida em conta para o entendimento da prática, por um lado pela emergência da televisão e, por outro, pela evolução técnica que permitiu o acesso mais facilitado aos dispositivos de captação. O artista Daniel Reeves, em entrevista com a autora, explica a sua atração pelo vídeo, após a sua formação prévia em cinema, como um sistema mais capaz de sustentar a sua visão:

... I became really enamored and encouraged by the feeling the video camera could be as direct a tool (within certain restrictions) as a pen, or a brush or a carving tool... . Discovering that I could now go out with the camera, and although it was still a relatively clumsy 3/4 inch U-matic deck. But clumsy or not, it went on a back-pack, and with the camera you could just capture things

right there, and look at them right there if you chose to...” (Meigh-Andrews, 2014, p. 100)

O acesso a um dispositivo descomplicado, relativamente às complexas produções e requerimentos da concepção cinematográfica, revelou-se como um estímulo para o desenvolvimento de uma nova linguagem sem precedentes (Meigh-Andrews, 2014). A evolução tecnológica não se cingiu apenas aos equipamentos, mas também aos meios de comunicação. A emergência da televisão nos espaços e a sua imposição política e social levantou protestos artísticos. De acordo com Meigh-Andrews (2014) o acesso à camera de vídeo “empoderou artistas, indivíduos e grupos politicamente ativos na luta contra o monopólio corporativo do sistema televisivo unidirecional” (p. 18). O entendimento da televisão como uma ferramenta institucional de controlo através de informação e realidade distorcida levou à apropriação do dispositivo do vídeo como alternativa crítica (Meigh-Andrews, 2014). Neste sentido, o lançamento de cameras de baixo custo e utilização acessível facilitaram o desenvolvimento do discurso da vídeo-arte através da exploração das relações complexas com outros *mediums*, em particular com a televisão. Na apresentação da primeira publicação da revista Radical Software em 1970, iniciada pela instituição Raindance Corporation¹⁰ em 1970, os editores ressaltam a importância de explorar estas relações:

Power is no longer measured in land, labor, or capital, but by access to information and the means to disseminate it. As long as the most powerful tools (not weapons) are in the hands of those who would hoard them, no alternative cultural vision can succeed. Unless we design and implement alternate information structures which transcend and reconfigure the existing ones, other alternate systems and life styles will be no more than products of the existing process. (Korot, Gershuny, 1970, p. 1)

A coincidência temporal do desenvolvimento do vídeo com os questionamentos artísticos da época, situou a prática no debate crítico sobre o modernismo, ultimamente, posicionando-a como linguagem artística. No ensaio *Towards an Autonomous Practice* (1976) publicado na revista *Studio International*, o artista britânico David Hall apresenta uma proposta de autonomia da vídeo-arte como linguagem artística:

Video as art seeks to explore perceptual thresholds, to expand and in part to decipher the conditioned expectations of those narrow conventions understood as television. In this context it is pertinent to recognize certain fundamental properties and characteristics which constitute the form. Notably those peculiar to the functions (and ‘malfunctions’) of the constituent

¹⁰ Fundada em 1969 pelo artista Frank Gillette com o objetivo de organizar uma instituição que reunisse ideias sobre os novos *media*. (<https://www.radicalsoftware.org/e/history.html>)

hardware – camera, recorder and monitor – and the artist’s accountability to them. (Hall, 1976, p. 249)

A pretensão de estabelecer a relevância artística do vídeo equipara-se às questões levantadas anteriormente com a instalação e o cinema, no entanto a relação com os sistemas tecnológicos demonstrou uma maior dificuldade na sua apreensão (Meigh-Andrews, 2014). A relação sem precedentes da arte com estes sistemas foi também uma das características aliciantes para o início do trabalho dos artistas. O pequeno contexto crítico que a vídeo-arte possuía, permitiria uma exploração mais livre da prática, “o vídeo era a solução porque não tinha tradição”, ainda não possuía um modelo formal (Meigh-Andrews, 2014, p. 9). Enquanto que este contexto deixava algumas reticências para um lado da crítica, para outro, eram precisamente as especificidades do vídeo que revelavam a sua promessa.

Em *Expanded Cinema* (1970) Gene Youngblood dedica um dos capítulos à televisão, titulando-o como “Television as a Creative Medium”. O autor apresenta o capítulo com uma reflexão sobre a relação dos espectadores com este dispositivo e o potencial criativo ainda não consumado da TV. Cita o artista Lutz Becker que observa:

This purely electronic medium with its completely abstract rules does not have its own art form which should develop within the scope of new technologies and their almost chaotic wealth of possibilities. A new art form is not only the result of new technologies, but also the result of new thinking and the discovery of new orders. (Youngblood, 1970, p. 258)

Na obra, Youngblood faz uma extensa apresentação das novas tecnologias de comunicação e o potencial revolucionário para a expressão artística, defendendo o progresso tecnológico como força libertária do indivíduo (Meigh-Andrews, 2014). A visão de Youngblood representa uma profunda influência da obra *Understanding Media* (1967) de Marshall McLuhan. A teoria dos media de McLuhan inspirou a geração de autores que entraram em contacto com os novos dispositivos de comunicação e se apropriaram deles para procurar novos meios de expressão (Meigh-Andrews, 2014). A análise dos “sistemas de comunicação e das estruturas da consciência humana” pareceu alinhar-se com as “preocupações formalistas da arte contemporânea” (Meigh-Andrews, 2014, p. 121). Numa conferência dada pelo artista Frank Gillette em 1998 na Universidade de Fordham, este estabelece uma relação entre a ideia do “medium is the message” e a emergência da Pop Art na década de sessenta. Segundo Gillette (1998) a emergência irreverente da Pop Art questionou severamente os paradigmas artísticos e as

questões de “high and low culture” e estabeleceu-se como o novo padrão artístico, tal como a mensagem de McLuhan permeou o pensamento dos artistas nesta época ativando uma nova perspectiva sobre os sistemas tecnológicos para uso expressivo.

Neste contexto surgiram as primeiras experimentações com o meio do vídeo. Inicialmente utilizado como ferramenta de captação performática em que os artistas articulavam o dispositivo, mas não através de uma posição crítica, segundo Rosalind Krauss (1999). A posição crítica da autora é incisiva sobre esta questão e expõe: “artistas a falarem incessantemente consigo mesmos” (Krauss, 1999, p. 30). Krauss analisa esta tendência no ensaio *Video: Aesthetics of Narcissism* (1976) em que defende que o verdadeiro *medium* do vídeo é de um carácter psicológico. A autora reflete, através da teoria freudiana, sobre o vídeo como um meio narcisista utilizado para um jogo de reflexões do próprio artista possibilitado pelo sistema de *feedback* imediato, como exemplifica com a obra *Centers*¹¹ (1971) de Vito Acconci (Krauss, 1976). Apesar disto, para Krauss, existem modos de direcionar o vídeo noutro caminho: “1) as explorações do meio que o criticam a partir de dentro; 2) as representações de ataque físico de modo a quebrar o seu controlo psicológico; 3) as formas de vídeo-instalação que utilizam o meio como sub-espécie da pintura e escultura.” (Krauss, 1976, p. 59). Algumas das obras referidas seguidamente referidas pela autora no texto serão analisadas em seguida, como *mem e dor* de Peter Campus.

Tal como Krauss refere, um dos desenvolvimentos proeminentes da vídeo-arte procurou a sua expressão na instalação. Meigh-Andrews (2014) aponta que um meio marcado pela evolução tecnológica, demonstraria naturalmente uma aproximação com a prática de instalação audiovisual. Os desenvolvimentos técnicos resultaram na apropriação de uma prática da outra para procurar novos meios de expressão. A consideração da posição paternal do artista Nam-June Paik sobre a prática de vídeo-arte revela essa expressão. Tendo em consideração o vasto corpo artístico de Paik, o artista destaca-se como pioneiro no entendimento e absorção do potencial vasto do vídeo, estendendo a sua expressão pelo vídeo, instalação, *screenings*, *broadcasts* ao vivo, etc. (Meigh-Andrews, 2014).

¹¹ Em *Centers* (1971), Acconci utiliza o *feedback* videográfico para criar uma sobreposição de olhares entre si próprio e o espectador. O artista encara a camera de frente e procura apontar exatamente para o centro do monitor onde a sua própria imagem surge. Ao fazer este movimento, Acconci não aponta só para si mesmo, mas também para o espectador.

3.3 O espaço físico e o espaço audiovisual

Kate Mondloch (2010) nomeia um dos capítulos da sua obra dedicada à articulação do ecrã na prática artística com a expressão “Be Here (And There) Now”. A autora pretende implicar a ideia referida anteriormente, de dualidade inerente à instalação audiovisual. A preocupação com a consciencialização do espectador a partir da década de sessenta estendeu-se através de várias práticas artísticas, resultando em corpos artísticos e teóricos de pontos de vista e interpretações diferentes. A complexidade das relações postas em causa revelou um discurso natural entre as novas expressões que respondiam às necessidades estéticas da época. A exploração da complexidade em oposição à crítica unidirecional mostrou-se mais frutiva no desenvolvimento das práticas. Neste sentido, a autora pretende propor a instalação audiovisual nesses termos.

...by dispersing focus across screen spaces that coexist, and indeed sometimes compete with the actual exhibition space, certain media installations generate a forceful, critical effect that hinges precisely on this tension between illusionist/ virtual and material/ actual spaces. In a curious amalgamation of gallery - based spatial experimentation and political aesthetics, this model of spectatorship proposes that viewers be both “here” (embodied subjects in the material exhibition space) and “there” (observers looking onto screen spaces) in the here and now. In so doing, this new double spatial dynamic, staged as a bodily encounter in real time, radically reinterprets the conventional ways that technological screen interfaces have been described and experienced. (Mondloch, 2010, p. 62)

Perante estes contextos, selecionaram-se três obras de instalação audiovisual realizadas entre os anos de 1974 e 1975, e que são apresentadas através de três abordagens de contextualização. Em primeiro lugar, a obra de Dan Graham *Present Continuous Past(s)* (1974) a partir da perspetiva sobre a história da instalação artística de Claire Bishop em *Installation Art: A Critical History* (2005). Em seguida a instalação fílmica de Michael Snow, *Two Sides to Every Story* (1974), seguindo a reflexão de Kate Mondloch em *Screens: Viewing Media Installation* (2010) sobre a integração do ecrã nos espaços artísticos. Por fim, apresentam-se as obras de Peter Campus, *dor* e *mem* (1974-1975) seguindo a análise crítica de Rosalind Krauss sobre a vídeo-arte em *Video: Aesthetics of Narcissism* (1976). As obras são selecionadas pela sua relação formal e conceptual com o objeto prático que acompanha este ensaio teórico, *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024), a ser apresentado no capítulo seguinte.

3.3.1 Dan Graham, Present Continuous Past(s) (1974)

Numa entrevista com Dan Graham, dada em 2009 por Robert Enright e Meeka Walsh, a propósito da retrospectiva *Dan Graham: Beyond*, o artista responde sobre a utilização do espelho na sua obra. Sobre a instalação *Present Continuous Past(s)* de 1974, Graham explica que o resultado demonstrou uma essência estruturalista numa relação entre o espelho, o tempo presente e o *delay* do tempo de vídeo (Border Crossings, 2009). O artista aponta, ainda, a experiência do espectador com a reflexão e o resultado desconfortante de desmaterialização da própria imagem quando entra em contacto com os outros. Influenciado desde novo pela obra de Sartre, Graham desenvolveu uma parte da sua obra em torno dos espelhos e da sua relação com o ego (Border Crossings, 2009).

De acordo com Claire Bishop (2005), a teoria psicológica de Jacques Lacan sobre o *mirror stage* dita que “o ego se estrutura a partir do efeito do olhar exterior ou recíproco: o mundo a observar-nos de volta” (p. 72). Como foi apresentado anteriormente, teorias pós-estruturalista como as de Lacan, durante a década de setenta, foram influentes para uma geração de artistas que procurava explorar a multiplicidade da experiência em oposição à aceitação de estruturas pré-determinadas. Para Dan Graham, esta foi uma preocupação importante, especialmente durante este período. A atenção sobre como a interação com os outros influencia a nossa percepção do mundo mostra-se presente nas obras instalativas de Graham, em particular naquelas em que o vídeo é utilizado para articular um espaço.

Graham considerava dois tipos de problema nas propostas do Minimalismo e Pós-minimalismo. Por um lado, a procura de uma “consciência fenomenológica pura sem contaminação histórica ou outra significação *a priori*” (Bishop, 2005, p. 73). Neste sentido, as obras que pretendiam expressar esta circunstância procuravam alcançar as ideias de tempo presente puro através de percepção imediata (Bishop, 2005). Para Graham isto representava uma desconexão histórica com a memória e, segundo ele, o processo de percepção constituía um “fluxo contínuo de passado, presente e futuro” (Bishop, 2005, p. 73). Por outro lado, o artista denotava no movimento *Light and Space* da Costa Oeste americana (de artistas como James Turrell), uma tendência propensa para definir um espectador solitário num espaço meditativo. Graham procurava, antes, uma situação social que sugerisse o efeito psicológico de percepção própria através do olhar dos outros, “uma experiência social de te encontrares no meio de outros” (Bishop, 2005, p. 73).

Em *Present Continuous Past(s)* (1974), Graham constrói uma caixa com duas paredes espelhadas e uma parede com uma camera de vídeo e um monitor. A camera, que se encontra numa parede paralela a um dos espelhos, grava ao vivo e transmite para o monitor que mostra a imagem com oito segundos de *delay* (Graham, 1999).

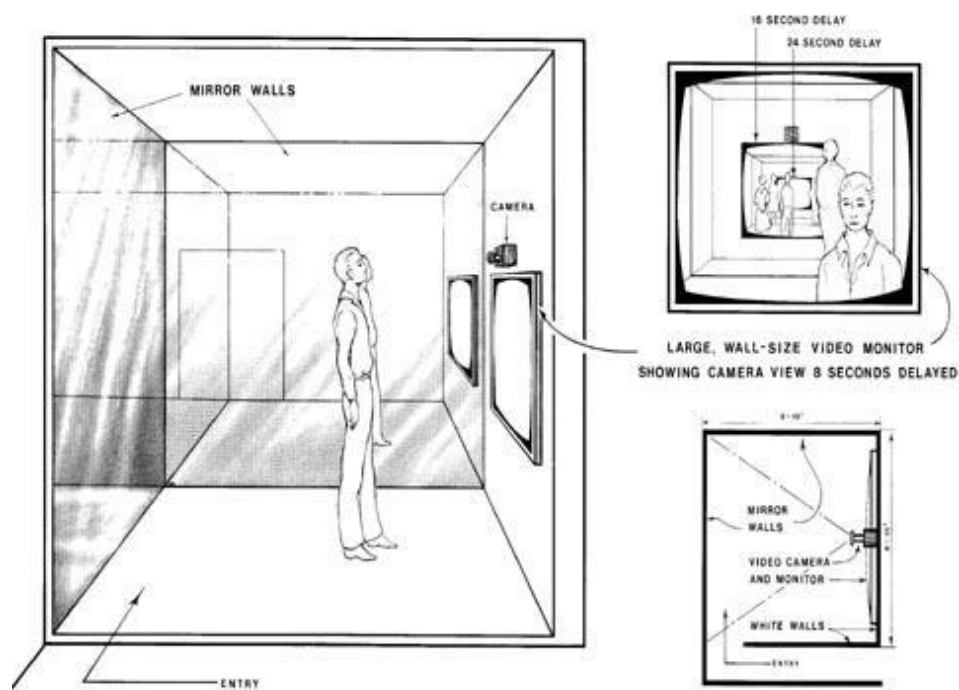


Figura 9: Dan Graham, *Present Continuous Past(s)* (1974). Rascunho de Dan Graham. Acedido a 14 de dezembro de 2024. Disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/present-continuous-pasts/>

Como observamos na Figura 9, a camera, em oposição à parede espelhada, grava o que acontece na sala e a sua reflexão no espelho. Estas imagens são transferidas para o monitor que se encontra, também, paralelo ao espelho. Por isto, o espelho reflete, não só o momento presente, mas também a imagem no monitor, que é transmitida com os oito segundos de *delay*. A camera grava esta situação, o espaço refletido no espelho e a transmissão no monitor (e os seus oito segundos de *delay*). Isto resulta numa sobreposição infinita de reflexões e tempos criando uma relação de continuidades e descontinuidades temporais refletidas entre si resultantes das alterações de oito segundos (Graham, 1999).¹²

A person viewing the monitor sees both the image of himself or herself of eight seconds earlier, and what was reflected on the mirror from the monitor eight seconds prior to that—sixteen seconds in the past (the camera view of

¹² De modo a compreender melhor o efeito da obra, sugere-se a visualização do registo videográfico referenciado (M, 2011)

eight seconds prior was playing back on the monitor eight seconds earlier, and this was reflected on the mirror along with the then present reflection to the viewer). (Graham, 1999, p. 39)

Present Continuous Past(s) desenvolve a preocupação de Graham sobre tensão entre percepção objetiva e subjetiva do sujeito, através de uma estrutura que é ativada pela presença de um ou mais espectadores. O jogo de percepção é desenhado através dos dois olhares presentes no espaço- o do espectador e o da camera (Rodrigues, 2014). No caso de Present Continuous Past(s), a percepção é abordada de uma perspectiva temporal (Bishop, 2005). A ação do espectador, quando ela observa os dispositivos, é tornada imagem. De acordo com Nuno Rodrigues em Feed-Back Loop: From Perception to Brain-Time (2014), a própria percepção é tornada percepção:

Both the closed relationship of the image to the implicit point-of-view and the dynamic relationship between 'objective' and 'subjective' images bring about the opticalisation of the viewer as he/she is reduced to optical positions and image content. However, the circuit mirror-camera-monitor (the circuit which positions the camera as the 'subjective' point-of-view) and its timedelayed feedback loop, repositions, as it were, the perceiver as the subject who perceives him/herself perceiving. (Rodrigues, 2014, p. 23)

Aqui o espectador é colocado numa espécie de posição de “sujeito-imagem” através da sua interação com o sistema instalativo (Rodrigues, 2014, p.23). Rodrigues (2014) ainda sugere que o espectador reclama o seu *self* pela produção de imagens neste sistema, ao conectar os diferentes sujeitos observadores, neste caso, a camera e o futuro espectador transmitido no monitor. Para Bishop (2005) o efeito desta relação aproxima-se do efeito de descentralização do sujeito patente nos desenvolvimentos artísticos e teóricos da década de setenta. O confronto do espectador com a sua própria imagem através do desenho do espaço com a componente videográfica de *feedback*, resultam na consciencialização da relação do espectador com a sua presença, não só num espaço, mas também em relação aos que o rodeiam (Rodrigues, 2014).



Figura 10: Present Continuous Past(s) Installation View (1974). Dan Graham. Acedido a 14 de dezembro de 2024. Disponível em https://www.lissongallery.com/artists/dan-graham/artworks/present-continuous-past-s?image_id=4178

3.3.2 Michael Snow, Two Sides to Every Story (1974)

Como foi demonstrado anteriormente, na década de cinquenta, o cinema lírico explorou, em obras como *Mothlight* (1963) de Stan Brakhage, as características físicas da película de modo a trazer o foco da experiência cinematográfica para o presente físico, exaltar a sua materialidade (Mondloch, 2015). Michael Snow expandiu esta investigação do meio cinematográfico para fora do ecrã. Desde a sua prática como pintor que Snow mostrava interesse pela espessura da matéria, procurando o quão fina ela poderia ser (Langford, 2014). O artista resolveu trabalhar essa ideia de matéria através da luz e do cinema, desenvolvendo relações entre o plano da imagem, e uma imagem projetada na parede e o projetor (Langford, 2014).

Em *Two Sides to Every Story* (1974), Michael Snow coloca um ecrã de alumínio entre dois projetores, a cerca de doze metros de cada um numa sala vagamente escura. Em cada lado do ecrã, que se encontra suspenso no meio da sala, são projetados, em simultâneo, dois filmes analógicos de 16mm a cores. Envolvido pelo ambiente sonoro de um *set* de filmagem, surge num dos lados do ecrã uma rapariga que interage frontalmente com a camera. Demonstra uma brincadeira com superfícies de cores e formas diferentes. Movimenta-se com e pelas superfícies em interação com a camera seguindo as direções de uma voz detrás da camera. Atrás da rapariga, quando esta se afasta do plano, é possível ver uma camera e um *cameraman* que se encontra ao mesmo nível da que filma a ação da protagonista. Do outro lado do ecrã surge o que esta segunda camera capta. Dependendo da ação, vemos maioritariamente a rapariga de costas e a voz dirigente por detrás da outra imagem. O próprio Michael Snow, sentado numa cadeira junto à primeira camera e do respetivo *cameraman*. A dado momento, onde no primeiro filme a rapariga é instruída a abandonar o plano em direção à camera, no segundo filme temos a possibilidade de observar esta ação depois de ela abandonar esse primeiro plano, de uma outra perspetiva.

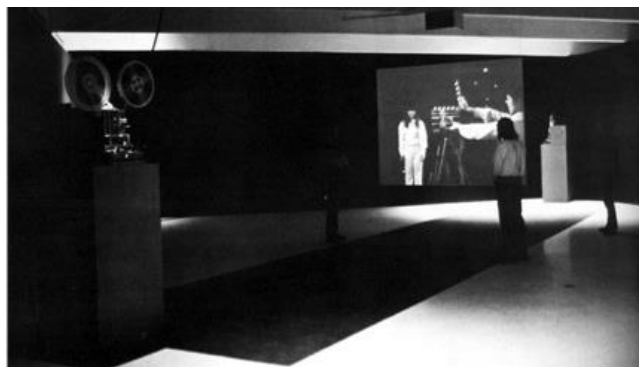


Figura 11: *Two Sides to Every Story* (1974). Foto de Walker Art Center, Projected Images. Acedido a 2 de julho de 2024. Disponível em <https://4010artprojection.blogspot.com/2011/08/michael-snows-michael-snows-two-sides.html>

Estas ações decorrem ao longo de cerca de dez minutos em *loop*. São colocadas, então no espaço de exibição, duas perspetivas da mesma ação em simultâneo. O espectador tem apenas esta perceção ao movimentar-se pelo espaço e circular o ecrã, podendo adotar uma posição como espectador cinemático, quando escolhe assistir à imagem que mostra a ação da rapariga frontalmente e, desta forma, observa-se e absorve-se o que se passa dentro do ecrã (Mondloch, 2010). Por outro lado, é permitido ao espectador acompanhar o processo sobre essa mesma imagem, equiparando o espectador a um elemento presente no *set*. Mondloch (2010) assinala que a disposição da instalação espelha a disposição de rodagem das imagens em exibição. Os projetores, suportados por um plinto cada, surgem na posição das cameras e o ecrã, ao centro, como lugar da ação. Estabelece-se, também, um paralelismo entre a protagonista que se encontra no centro, sempre intercetada entre as cameras e o ecrã que se posiciona entre os dois projetores. Por outro lado, quando a rapariga abandona o plano, na imagem é deixado o ponto de interseção entre as cameras. Em ambos os lados observamos um momento de espera, de ambas as cameras e respetivos *cameramen*, a rapariga e Michael Snow. Nesse momento, o ecrã paira no meio da sala exigindo atenção e, perante a falta de ação dentro do ecrã, o espectador é convidado a observar esse mesmo ecrã.

The emphatic objecthood of the screen is an indispensable foil to expose what Snow has called the radical nonmateriality of the filmic image. He writes: “Film itself—what one sees when a film is projected—is almost nonexistent *matière* on a flat surface. The fact that the image, which can contain such convincing representations of depth, is truly very, very thin is for me a poignant aspect of projected - light work. I believe that the actual thin, physical manifestation which is the image is as important in artworks as what the image represents. (Mondloch, 2010, p. 15)

Perante esta situação de exibição, o espectador vê-se confrontado com escolhas sobre o seu posicionamento. A deambulação entre a imagem encenada e as imagens de *behind the scenes* demonstra-se necessária para a compreensão tanto da obra fílmica bidimensional, como o carácter cinemático da disposição da instalação (Mondloch, 2010). O movimento que se requiere físico do espectador pretende gerar uma consciência cada vez maior do carácter material da superfície de alumínio utilizada como ecrã. Apesar disto, ao espectador é impossibilitada uma posição de simultaneidade perante as imagens, as imagens surgem em dois lados da mesma história e Mondloch (2010) aponta, “Mastery of the visual material remains perpetually just out of reach.” (p. 15).

Esta deambulação entre perspetivas e espaços, reais e ilusórios, representa as noções de dualidade atribuídas à instalação audiovisual. Na obra, compreende-se que o

espectador apreenda não apenas uma realidade e um espaço, mas também aqueles que se compreendem no todo. Neste caso, o espectador encontra-se num limbo entre a ação encenada e o seu processo de criação, e a ficção deste evento quando se vê entre os dispositivos de representação. Entra, então, numa condição simultânea de material e imaterial compreendendo e aceitando a flutuação entre os dois à medida que passa tempo a movimentar-se e a interagir com o espaço de exibição (Mondloch, 2010). A consciência de que o que vê é uma representação dá-se em duas camadas, na disposição espacial dos elementos e a relação do espectador com estes, e na dualidade do ecrã. Nenhuma das imagens é fisicamente real, mas uma delas denuncia a encenação da outra e o espectador assiste a esta denúncia e à ilusão observando e compreendendo ambas as condições na sua experiência da obra fílmica.

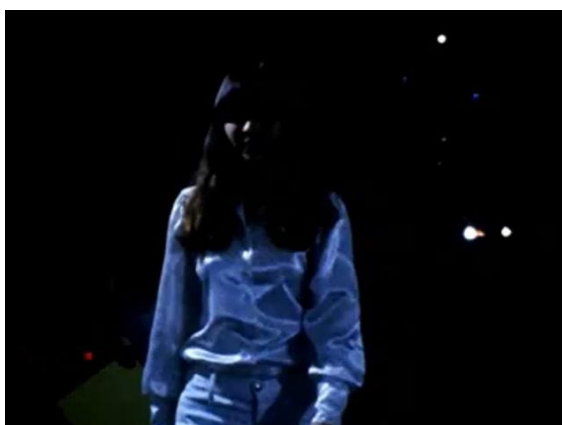


Figura 12: Fotograma de Two Sides to Every Story 1 (1974), Michael Snow Acedido a 1 de julho de 2024. Disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x8imza7>



Figura 13: Fotograma de Two Sides to Every Story 1 (1974), Michael Snow Acedido a 1 de julho de 2024. Disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x8imzip>

3.3.3 Peter Campus, *dor e mem* (1974-1975)

O artista Peter Campus tornou-se um dos protagonistas da vídeo-arte na década de setenta pelas suas obras conseguidas através da manipulação do sistema de transmissão ao vivo no espaço. Na grande parte das obras de Campus, este sistema é ativado através da presença ou movimento do espectador cuja imagem é projetada em alguma superfície num ângulo desenhado pelo artista. Nas primeiras experiências com o *feedback* videográfico, Campus desenvolveu interações através de espelhos, sombras, planos duplos quer dentro, quer fora do ecrã. Estas explorações procuravam questionar a percepção física do espectador no espaço através da percepção da sua própria imagem.

Nas obras *dor e mem* (1974-75), Campus propõe uma complicação maior de percepção através do triângulo entre camera, projeção e espectador. Nestas obras, o espaço

de manobra do espectador para ativar e experienciar a projeção constitui um ângulo tão apertado que a movimentação se torna quase restritiva (Smith, 1975). A imagem projetada depende da posição do espectador e é frágil, sujeitada ao seu movimento. Isto resulta numa quebra de continuidade temporal e espacial que se revelam desconfortáveis para o espectador (Smith, 1975).

Em *dor* (1975) a camera é colocada num corredor virada para a entrada de uma sala escura e para as costas de quem entrar nela. Um projetor apresenta a imagem desta camera na parede adjacente à porta, ou seja, quem entrar para a sala, depara-se com a imagem das suas costas à direita. Se o espectador avançar demasiado para dentro da sala, de modo a visualizar melhor a sua imagem, o próprio afasta-se do alcance da camera e desaparece da projeção. Deste modo, para a imagem do espectador ser projetada na sua integralidade, o mesmo deve manter-se quase numa linha reta com a entrada e a parede, não sendo permitido o visionamento total desta imagem, apenas através de um visionamento periférico.



Figura 14: *dor* (1975) Peter Campus. Foto de exibição da instalação apresentada na exposição “peter campus. vídeo ergo sum” em Jeu de Paume, Raphaël Chipault (2017). Acedido a 15 de dezembro de 2024. Disponível em <https://www.transverse-art.com/oeuvre/dor>

Em *mem* (1974), a permissão de interação do espectador com a sua imagem torna-se ainda mais complexa. A camera é colocada paralela e próxima à parede onde a imagem

é projetada. De modo à própria imagem surgir, o espectador deve aproximar-se da parede. A sombra deste, produzida pela luz da projeção, sobrepõe a imagem. Este projetor é colocado num ângulo de modo a que a projeção não se encontre num retângulo regular, mas antes, são criadas duas linhas diagonais que criam uma imagem distorcida em que, quanto mais afastada do projetor, de maior dimensão é a imagem. A camera apresenta-se numa posição de tal forma aproximada da parede, que o espaço em que o espectador pode assistir ao seu movimento corresponde a um fino corredor (Krauss, 1976). Novamente, à medida que o espectador se afasta da parede para ver a sua imagem, esta desaparece. Se este se reaproximar da parede para fazer renascer a sua imagem, é impossibilitado de a visualizar devido à proximidade com ela.



Figura 15: *mem* (1974) Peter Campus. Exibição da instalação (1998). Acedido a 15 de dezembro de 2024. Disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/mem/>

De acordo com Krauss (1976), Campus coloca uma questão de invisibilidade com estas obras, a ausência no espaço que é a condição para sua presença na projeção e a proximidade com a parede que representa a ausência na sua visualização. Para a autora, o artista propõe a distinção entre os dois planos de representação, a parede e o corpo do espectador. Esta distinção resulta num empoderamento da superfície de projeção da parede, impondo-se com controlo sobre o movimento permitido ao espectador (Krauss, 1976). Para a autora, esta não só representa uma articulação pertinente em relação às explorações prévias da vídeo-arte, que considera conterem uma natureza narcisista, ao

proporcionar o sistema de *feedback* utilizado por esses artistas, como também coloca o espectador numa posição de *limbo* entre o plano físico e virtual. Quando o espectador não se encontra no sistema triangular formado pelos dispositivos, a obra não existe (Krauss, 1976). Campus consegue uma expressão psicológica através da articulação destes dispositivos e da natureza específica do vídeo. Smith (1975) descreve a sensação de estar presente nestas obras:

Discussing Campus's piece last year, I wrote about the way in which your mind adjusted to watching the results of movement on the wall rather than in terms of actual internal perception and the disembodied feeling which developed. That sensation seems significantly different now. Campus places you physically within the newly defined perimeters of the work; movement is less possible and less important and also the strangeness of this proximity keeps your mind on edge. (p. 73)

Ao contrário das obras anteriores, em que o movimento no espaço era o elemento ativador da instalação, em Campus, é a restrição que caracteriza o seu efeito. A redução do volume espacial em que o espectador se pode encontrar, isola-o na experiência da sua própria imagem, “sem o conforto de poder encontrar o seu próprio olhar” (Smith, 1975).

4 Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024): Processos de aplicação

No último capítulo apresenta-se o processo de aplicação dos conceitos adquiridos através da contextualização teórica anteriormente apresentada na instalação audiovisual *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024), objeto realizado como trabalho de projeto em complemento do presente ensaio teórico. Neste capítulo propõe-se a exposição dos conceitos aplicados ao desenvolvimento da instalação, referidos anteriormente no texto, bem como a introdução das temáticas particulares à natureza da obra. Estas temáticas apresentam relevância para as escolhas formais do objeto. Em seguida, apresentam-se brevemente os métodos de montagem e reflexões sobre os mesmos e uma descrição dos resultados da exposição. Por fim, apresentam-se os registos fílmicos e fotográficos complementados por considerações sobre os mesmos e a obra na sua generalidade.

4.1 Conceitos instalativos

O encontro de Allan Kaprow com a filosofia pragmática de John Dewey marcou uma influência radical no artista e, por sua vez, no que viria a ser uma longa exploração do carácter participativo nas obras de arte. O desenvolvimento da linguagem do Happening remete para a teoria de John Dewey da experiência como máxima linguagem para o alcance da experiência estética. A interpretação do livro *Art As Experience* (1934) de John Dewey por Kaprow, encaminhou o artista para desenvolver a linguagem do Happening em que a experiência estética se consegue através da participação (Kelley, 1993). Para Kaprow, o desenho de uma experiência através de um conjunto de propostas delineadas a partir da natureza da chance, permitia a criação de uma obra flexível que se aproximaria cada vez mais da vida quotidiana (Kaprow, 1961). Esta aproximação dar-se-ia através da abertura da experiência para acontecimentos espontâneos não controlados pelo artista. Este acontecimento resultaria num movimento fluído entre a experiência artística e a experiência quotidiana aproximando os dois até não existir distinção. Na obra de Kaprow esta aproximação é ainda mais explorada através da utilização de eventos do quotidiano como material artístico. No LP gravado por Kaprow em 1966, *How to Make a Happening*, o artista instrui as regras para criar um destes eventos:

1. Forget all the standard art forms. Don't paint pictures, don't make poetry, don't build architecture, don't arrange dances, don't write plays, don't compose music, don't make movies, and above all, don't think you'll get a happening out of putting all these together. This idea is nothing more than what operas always did and you see it today in the far-out types of discotheques with their flashing lights and film projections. The point is to make something new, something that doesn't even remotely remind you

of culture. You've got to be pretty ruthless about this, wiping out of your plans every echo of this or that story or jazz piece or painting that I can promise you will keep coming up unconsciously. (Kaprow, 2008)

O autor continua: “2. You can steer clear of art by mixing up your happening by mixing it with life situations. Make it unsure even to yourself if the happening is life or art.” (Kaprow, 2008). A expansão dos limites da arte e da vida na obra de Kaprow materializam-se na criação das experiências que Dewey considera possuírem uma particularidade estética. A natureza é entendida como forma, como linguagem. Pode-se dizer que é estabelecida uma linguagem imaterial no sentido em que o *medium* é caracterizado pela efemeridade e o acontecimento. No entanto, é possível adotar uma perspectiva em que se entende que a linguagem do Happening tem como efeito uma hiperconsciência física, pois a presença e, especialmente, a participação do espectador são fundamentais. Tão fundamentais que o espectador nem deverá ser entendido como tal, mas antes como participante. Em *Notes On the Creation of a Total Art* (1958), Kaprow afirma que os visitantes constituem a composição da obra, existindo, também, como “formas” que alteram esta (p. 11). Esta ideia reforça a questão promovida por Kaprow, da arte como uma experiência de participação. Esta participação, quanto mais semelhante à participação quotidiana, mais importante era para o artista. Seguindo as ideias de Dewey (1934) do quotidiano como fonte estética, Kaprow estendeu-as na articulação do dia-a-dia como linguagem expressiva, elevando o valor artístico da experiência comum (Kelley, 1993).

Na obra de Kaprow, ao contrário das práticas tradicionais até à década de cinquenta em que a natureza comunicativa era de apresentação, distingue-se a comunicação com o público através da participação. Esta participação é desafiada por propostas simples de ação como:

1 st morning: clothes dirtied by urination

1 st evening: clothes washed

(in the sea)

(in the laundromat) (Kaprow, 1996)

E seguintes notas:

1 st morning and 1 st evening:

Each person privately soils some article of his own clothing. This is essential, for it refers to one's real experiences as an infant. In this act the person mingles his own water with the water of the sea or laundromat, and consequently makes the cleansing of his clothing inescapably personal.

(Kaprow, 1996)

Kaprow (1961) compara o Happening a um habitat onde algo pode nascer através de certa manutenção do ambiente e as relações que se desenvolvem com o meio envolvente. Neste habitat os elementos presentes e suas ações representam os agentes de alteração e criação dele. É aqui que o espectador participante se insere. A proposta de ação visa o entendimento do espectador da arte como algo acessível, próximo da sua experiência. Ao criar uma situação análoga ao cotidiano, mas neste contexto artístico de participação e atenção, o artista propõe uma consciencialização filosófica da vivência quotidiana (Kelley, 1993). Podemos refletir sobre quais seriam os pensamentos e sensações após urinar sobre a própria roupa e lava-la depois...

De acordo com Dewey (1934) a experiência estética não seria necessariamente qualquer experiência quotidiana. As condições para uma experiência se constituir estética necessitavam de um género de consumação, uma forma circular de finalização através de uma organização natural. Para Kaprow esta ideia de moldar a experiência através de elementos como a organização do início e fim, da atmosfera, da estrutura, constituíam promessas expressivas relevantes (Kelley, 1993). Como foi mencionado anteriormente, as obras de Kaprow nasciam da interação destes ambientes propostos com o convite à participação, ativando a obra através da ação. A obra de Kaprow pode ser caracterizada como uma arte do processo, em que o *medium* é essencialmente a experimentação (Kelley, 1993). A obra não é um resultado, mas algo resulta da obra. Kelley (1993) explica, "Such an artist commits to an experimental method over an inspirational medium or a determining style or product." (p. xxiii). Para Kaprow, a significação artística e filosófica da obra nasce a partir do movimento, da ação e da sinergia dos elementos que se alteram uns aos outros quando permitem a permeação natural das experiências.

As preocupações de Kaprow representaram uma forte influência para a conceção do objeto prático em causa. Para além de se assumir uma metodologia de prática artística a partir do modelo de Henk Borgdorff (2006), em que o processo criativo por si próprio

representa um elemento de pesquisa, procurou-se, na linguagem da participação, a essência do projeto. Nos capítulos anteriores pretendeu-se demonstrar, através da contextualização histórica e do estado da arte, as características da instalação, em particular da instalação audiovisual, como hipótese para a problemática estabelecida perante a crescente difusão dos ecrãs no espaço domésticos e sua alteração sobre a compreensão e apreensão física com o mundo e a sociedade. Coloca-se, então qual é a pertinência do espaço, particularmente a sua articulação instalativa, e tais efeitos relativamente à perceção e consciencialização física do espectador. Perante isto, a partir do modelo de Borgdorff (2006), após a investigação bibliográfica histórica, colocou-se em prática, no objeto Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024), a articulação dos elementos da prática de instalação artística aplicados segundo a sua natureza temática.

Na formulação da instalação audiovisual Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024), procurou-se trabalhar os conceitos instalativos de criação a partir da relação entre espaço, obra/imagem e espectador, bem como as ideias de Kaprow anteriormente apresentadas, do processo de interação como criador de uma experiência artística. O desenvolvimento formal da obra deu-se a partir do espaço cultural Faca e Queijo, localizado em Lisboa, no concelho da Penha de França exibida ao público no dia 30 de novembro de 2024. A instalação gira em torno de um arquivo de filmagens de vídeo cuja reflexão será apresentada na secção seguinte. A partir deste arquivo e das características do espaço Faca e Queijo, formulou-se a instalação naquilo que se poderá considerar um elemento *site specific*. A instalação divide-se em dois andares divididos por escadas, sendo que a sua significação depende desta divisão. No primeiro piso, o espectador encontra uma mesa com um computador, um rato, um catálogo estilo *pantone* e instruções de como proceder. No computador encontra-se aberto o programa de *live streaming* OBS Studio com uma lista das denominadas “Fontes” pelo programa. Esta lista encontra-se numerada desde o #1 até ao #538 de acordo com o catálogo que se encontra na mesa. O catálogo reproduz uma réplica de um catálogo de tintas, ou tecidos, característico da marca Pantone, com as imagens do arquivo mencionado anteriormente. O texto que se encontra colado no canto inferior da placa de teclado do computador instrui o seguinte:

- Escolhe no catálogo o vídeo que queres ver
- Procura na lista o número da imagem (ex: # 203)
- Selecciona o ícone 
- Para trocar o vídeo, volta a seleccionar o ícone  para ficar assim 
- O ecrã ficará preto e podes repetir o processo
- Antes de abandonares a mesa, desselecciona novamente os ícones



Figura 16: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

No OBS, para além da lista que se encontra à esquerda, no centro do ecrã a imagem de transmissão apresenta um retângulo vazio no meio do ecrã. Quando o espectador selecciona uma das fontes da lista, no espaço preto do ecrã, surge a filmagem respetiva à imagem escolhida do catálogo. Esta imagem preenche a tela de transmissão, à exceção do retângulo que se encontra no centro, surgindo este como um buraco. Neste momento, o espectador poderá presumir corretamente que o sistema que permite este resultado trata-se de um *chroma key*.



Figura 17: Fotograma do filme-registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

No segundo piso do espaço, é colocada uma estrutura que se assemelha a uma *black box*, no espaço unicamente iluminado por um holofote vermelho apontado para a entrada da estrutura. Ao descer as escadas, é oferecida uma perspectiva de cima dessa estrutura, sendo possível reconhecer uma divisão na “caixa”, um dos lados encontra-se coberto e outro não. O espectador entra pelo lado não coberto. Após entrar, o espectador encontra-se envolvido por quatro paredes de tecido preto com uma abertura retangular num dos planos. Desta abertura, sai um feixe de luz forte que convida o espectador a ir na sua direção e a espreitar pelo buraco. A partir do buraco, o espectador observa o resto da “caixa” que viu coberta anteriormente. Diretamente à sua frente, paralelo a si, duas fontes de luz e uma camera montada num tripé apontam na sua direção. Enquanto esta interação acontece, a imagem deste espectador é transmitida no computador no andar de cima. A camera encontra-se conectada a um transmissor que passa diretamente a imagem para o *software* ao vivo.



Figura 18: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta..

Figura 19: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.

Figura 20: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.

Figura 21: Registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

Do lado de dentro do plano onde se encontra o retângulo, onde o espectador não é permitido a aceder senão apenas a debruçar-se sobre este sem poder passar, encontra-se um tecido verde a funcionar como *chroma key*. Isto permite que na imagem captada pela camera ao vivo, seja possível “projetar” as imagens selecionadas pelo espectador no *software*.

No desenho instalativo, através da utilização de dois espaços fisicamente divididos, procurou-se explorar as relações entre consciência física e imagem virtual. Ao colocar em interação o espaço físico e virtual, criando uma interdependência entre os dois, pretendeu-se colocar a questão que constitui a problemática inicial do projeto, qual a pertinência do espaço na construção e exibição audiovisual e quais os seus efeitos relativamente à percepção e consciencialização física do espectador. Ao fazer a distinção entre os espaços de presença física e de interação virtual, o pretendido foi estabelecer essa distinção para o espectador, sendo que este necessitaria de fazer uma movimentação física entre eles ao subir e descer as escadas. A transmissão invisível entre camera e computador é tornada física. Se os dois espaços se encontrassem a uma maior distância, certamente esta noção de transmissão não seria igualmente eficaz. Pelo caminho e distância relativamente pequena entre os dispositivos, o espectador apercebe-se deste sistema, anteriormente inquestionado por ele na sua interação quotidiana com serviços de transmissão como a televisão. A disposição mímica do estúdio com as luzes, a camera e o *chroma key* pretendem precisamente oferecer uma percepção física desse espaço invisível que nos alcança apenas através do ecrã. A construção formal da *black box*, por outro lado, pretende através de elementos atmosféricos, enaltecer esta experiência. O contraste entre luminosidades nos dois espaços capta a atenção do espectador à medida que desce para entrar na “caixa”. Depara-se com o dispositivo de representação ao descer e é-lhe possível ter uma perspetiva fisicamente superior da estrutura. Ainda assim, entra pelo dispositivo dentro, como se se tratasse de uma sala de cinema. Um ambiente escuro com uma única fonte de luz. No entanto, o espectador não se encontra no lugar do público. Antes, a fonte de luz é apontada para ele. Numa dimensão física, ele poderia encontrar-se no lugar do ecrã, mas a camera é apontada para ele mesmo e o próprio sabe que a sua imagem surge no andar de cima no ecrã do computador. Ele próprio se torna imagem.

A ativação da instalação está dependente de um fluxo de visitantes considerável. O efeito é conseguido quando um espectador chega e um outro já se encontra no andar de baixo. Ao chegar e interagir com o computador, este poderá aperceber-se que existe um

dispositivo transmissor. Por outro lado, poderá entender, também, que se trata de uma filmagem previamente feita. Não obstante, tendo um elemento ou não no andar de baixo, dá-se um outro efeito nesta interação. Quando o visitante chega e interage com a lista no *software* e o catálogo e, em seguida, dirige-se ao andar de baixo, o mesmo apercebe-se do *apparatus* que produz as imagens no andar de cima. O que se pretendeu com a utilização do *chroma key* foi de estabelecer uma relação entre a materialidade e imaterialidade da imagem em movimento e do ecrã. Escolheu-se não projetar as imagens em nenhuma superfície de modo a restringi-las a um sistema virtual. Elas não existem fora do ambiente eletrónico do *software*. Isto foi posteriormente explorado através dos registos de exibição, pois o OBS Studio permitia a captação da transmissão para um arquivo mp4 que conteria apenas a tela de transmissão.

O entendimento de existência única das imagens no ecrã do computador procurou estabelecer o elemento de proposta à interação. A definição do desenho do espaço responde à proposta que se pretendia colocar ao espectador através destas estruturas, deixando em aberto o resultado da instalação, dependente da interação das pessoas com o sistema como um todo. Estes resultados serão abordados mais à frente, dirigindo-se, de seguida, o foco para a natureza das imagens do arquivo e a sua relação com o espaço e os objetos presentes.



Figura 22: Fotograma do filme-registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

4.2 Temáticas: arquivo, coleção, memória em Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024)

A folha de sala da exibição da instalação apresentou a obra, brevemente, como:

Nostalgia pelas Estações Perdidas surge de um olhar ingênuo sem premeditação e de um impulso compulsivo de caça visual. Nasce, assim, um arquivo de cerca de 700 vídeos filmados ao longo de dois anos. Parte deste arquivo é disponibilizado para uma brincadeira que retira as imagens caçadas da memória da artista e as recontextualiza no presente, suscetíveis às variáveis construídas no espaço.

Durante dois anos, através da companhia de uma *handycam* Sony fácil de transportar, fui captando fragmentos fílmicos do dia-a-dia. Sem uma intenção premeditada, as captações constituíram algo de muito natural impulsionado pelo desejo de guardar a memória das imagens através do vídeo. Este desejo rapidamente se tornou uma compulsão e ao fim de dois anos deparei-me com um arquivo de cerca de setecentas filmagens. Durante os dois anos, regi-me praticamente por um impulso diarístico de captar algo da essência do que observava. Isto resultou numa sequência de imagens em que a camera respondia ao olhar. Num grande número de filmagens é possível observar o movimento deste olhar ser governado por uma atenção particular a imagens de paisagem, animais, comida, movimento em veículos, janelas, etc. Durante os dois anos, em nenhum momento decidi apagar as filmagens desconsideradas por mim. Existem no arquivo vários momentos de repetição em que começava por captar algo num espaço e nesse mesmo espaço e momento, uma outra coisa chamava a minha atenção. Essas alterações de decisão foram mantidas na íntegra. O tamanho do arquivo também resulta desta preservação de situações que agora, num tempo posterior, posso observar e refletir sobre. Como foi dito anteriormente, não existia uma conceção prévia do que iriam ser as imagens, no entanto, como também já foi colocado, é possível notar uma tendência no meu olhar. Outra das tendências é precisamente a incapacidade que tive de apagar os considerados “erros”. Quando decidi olhar de volta para o arquivo de modo a levantar algo prático a partir dele, surgiram as ideias para o presente projeto Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024).

Ao visualizar todas as filmagens do arquivo apercebi-me da distinção entre as imagens de que me recordava e as que não representavam sequer uma existência para mim. Dessas últimas, algumas tinha capacidade de recordar o momento no tempo em que foram filmadas, mas não a imagem em si. Já nas que recordava, praticamente não consegui apontar o momento de captação, surgindo elas na minha memória apenas como imagens. Em *A Camara Clara* (1980), Roland Barthes reflete sobre um episódio

relacionado com a memória e a fotografia. Comenta sobre um episódio que se sucedeu após um fotógrafo lhe ter enviado uma fotografia dele próprio da qual ele não recordava nem o dia nem o espaço de origem. Ainda depois de um grande esforço, não se recordava de todo do momento em que havia sido tirada, “contudo, porque se tratava de uma fotografia, não podia negar que tinha estado lá” (p. 96). A “autenticação” que Barthes (1980) atribui à fotografia constituiu a razão para ter decidido, perante o arquivo e este fenómeno de recordação e não-recordação, em vez de fragmenta-lo e erguer as imagens e memórias mais relevantes, trabalha-lo antes, e apresenta-lo na íntegra.

A uma certa altura no filme *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, a narradora afirma “He liked the fragility of those moments suspended in time. Those memories whose only function is to leave just a trace in memory”. A decisão de apresentar o arquivo inarticulado segue esta ideia de Marker (1983) numa tentativa, que é também presente na obra do autor, de procurar alcançar uma expressão autêntica da memória. Decidi, então, respeitar a autenticidade fotográfica de Barthes. Em simultâneo, assumir que essas imagens que se tinham tornado obsoletas no plano da minha memória no momento de contacto com o arquivo, poderiam conter, talvez, um valor proustiano e que no futuro se poderiam mostrar relevantes. Talvez o processo de captação se encontre mais com o impulso do colecionador do que o do diarista. Aqui, o arquivo aproxima-se mais das ideias sobre coleção e colecionador de Walter Benjamin em *The Collector*, presente na obra *The Arcades Project* (1999). A partir de Benjamin (1999) compreendemos que os objetos não são símbolos de obsessão, mas constituem sim, uma relação entre o colecionador e a carga contextual e emocional do objeto. A coleção torna-se um “sistema histórico de recordação” em que o ato de colecionar constitui uma forma de “memória prática” (p.205). Ao ser adicionado à coleção, o objeto ganha um valor de completude através do sistema de relações com os outros objetos, uma “tentativa de resolver o caráter irracional da mera presença do objeto” (Benjamin, 1999, p. 204).

Perhaps the most deeply hidden motive of the person who collects can be described this way: he takes up the struggle against dispersion. Right from the start, the great collector is struck by the confusion, by the scatter, in which the things of the world are found. (Benjamin, 1999, p. 211)

É precisamente esta ideia de quebrar a dispersão que caracteriza a escolha de não fragmentar o arquivo.

O entendimento deste arquivo como coleção levantou também a sua questão material. Benjamin (1999) caracteriza o colecionador como um “ser tátil” em oposição

ao “*flaneur* óptico” (p. 207). Poderíamos talvez entender este arquivo como algo que flutua entre os dois. Após a escolha de apresentar o arquivo na totalidade, procurei perceber como apresentar a coleção espacialmente. Após o fenómeno de lembrança e não-lembrança perante as setecentas imagens decidi explorar o movimento oposto ao sistema histórico próprio do colecionador de Benjamin (1999). Como é apresentado na folha de sala da exposição, as imagens são descontextualizadas da dimensão-memória da autora e são inseridas num novo contexto. Contexto este que segue os princípios de ativação da instalação artística, de Kaprow (1993) e Dewey (1934). Ao retirar as imagens do plano invisível e íntimo da minha memória e oferece-las a um estado de permeação através da manipulação do espectador, o interesse foi de observar o efeito sobre o meu ato de lembrança, procurando possivelmente uma reconexão com as memórias perdidas.

4.3 Montagem, receção e registos

Link para o filme-registo: <https://youtu.be/-p94mdMFNn0>

Perante este contexto, as montagens e registos da instalação deram-se através de dois sistemas, fotográfico e videográfico. Para além disto, resultou ainda o objeto do catálogo que se apresenta como um elemento, mas também como resultado do presente projeto. Esta secção divide-se entre a apresentação dos sistemas práticos do processo de montagem e a apresentação dos registos e objetos e reflexão sobre tais.

Os elementos do piso de cima constituem-se por uma mesa, um computador, um rato, o catálogo com fotogramas de cada filmagem do arquivo com um total de 108 páginas. O computador, aberto no *software* OBS Studio encontra-se conectado a um transmissor sem fios que, por sua vez, se encontra conectado, no piso inferior, através do outro transmissor, à *handycam* Sony utilizada na captação dos vídeos que constituem o arquivo.

No piso de baixo foi montada uma estrutura a partir de cintas de carga com tensor e tecidos de flanela preta. A estrutura forma uma espécie de corredor dividido por um sistema *chroma key* feito a partir de tecido verde cozido a uma flanela preta e tripés com um extensor de fundo. No meio do *chroma key* foi aberto um retângulo que abre espaço de visão para a parte inacessível do corredor. Neste espaço encontram-se duas fontes de luz estilo lanterna e uma *handycam* Sony montada num tripé. Este espaço é coberto por cima por flanela preta. Todo o andar de baixo se encontra escuro tendo como única fonte de luz uma espécie de holofote com luz vermelha.

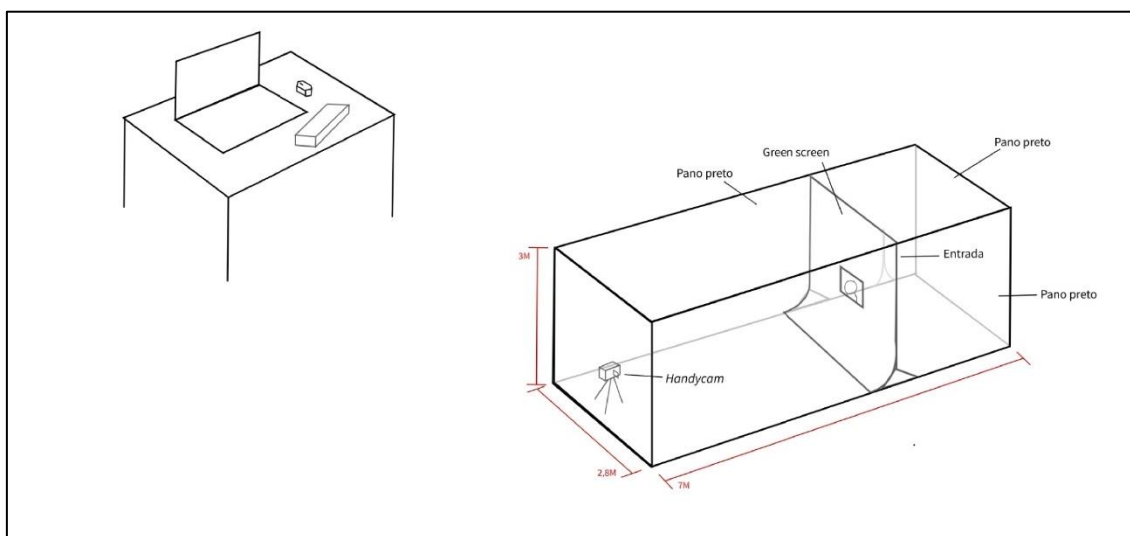


Figura 23: Rascunho de esquema da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Feito pela autora.

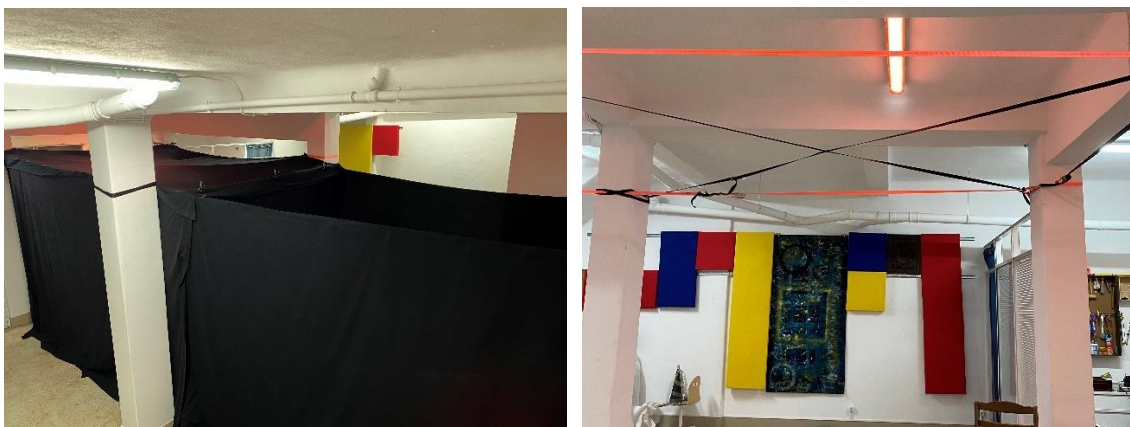


Figura 24: Vista da instalação Nostalgia das Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

Figura 25: Estrutura de cintas para montagem da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

O processo de catalogação foi feito a partir da lista definida no OBS Studio. As filmagens tiveram que ser transferidas uma a uma para o *software* por impedimento de mais rapidez do próprio. De seguida, fez-se a ordem do catálogo a partir da numeração da lista. O catálogo foi um dos elementos que funcionou como exploração material. A ideia foi de permitir uma interação material com as filmagens, apesar de através de fotogramas. Para além desta interação no espaço de exibição, pensou-se na possibilidade de o catálogo poder funcionar como livro de artista, oferecendo ao espectador a hipótese de obter a coleção/arquivo. O valor do catálogo como objeto ressalta-se também pela interação dos espectadores na abertura da exposição. Apesar da intenção do seu funcionamento como elemento de apoio à interação, existiu em algumas pessoas o interesse em ver o catálogo na íntegra. Este ponto reforça a ideia pretendida de não-

fragmentação. Coloca-se, ainda, a questão de que dependendo do tempo de exposição, presume-se que nenhum espectador teria a disposição ou até o tempo para experimentar todo o arquivo em *software*. Neste sentido, o catálogo e a sua disponibilização funcionariam como acesso material às imagens.



Figura 26: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Sacta.

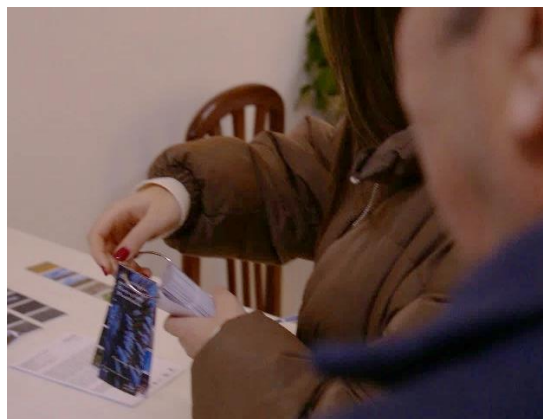


Figura 27: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Sacta.

Perante isto surge uma questão que foi levantada à medida que as pessoas interagem com a obra. A ideia de disponibilização das imagens. Neste local de imagens efémeras e imateriais, surgiu o desejo de colecionar as memórias. À medida que os espectadores apareciam e interagiam, questionavam-se se a movimentação no espaço poderia ser guardada, congelada em imagem. No andar de baixo encontravam-se num espaço sem imagem, mas tinham conhecimento de um outro espaço onde ela estava a existir. A questão foi-me colocada ao longo da exposição e informei que todos os dispositivos se encontravam em captação. A *handycam* no andar de baixo, a tela do computador a registar os movimentos de interação na *interface*, a tela do *software* a transformar a gravação num ficheiro e uma camera plantada, a simular uma videovigilância, para captação da interação com o espaço de cima. Apesar da obra ter sido criada e funcionar como instalação, colocou-se em causa o interesse de registo, aproximando-se do impulso que fez surgir as imagens inicialmente. A necessidade de congelar e colecionar um fragmento do tempo. Neste sentido, a partir dos vários métodos de registo através da captação, montou-se um filme-registo em que são expostos não só os diferentes tipos de interação dos espectadores com a obra, mas também onde se procurou, no suporte do vídeo, expor a natureza da instalação.

O filme começa por nos oferecer a perspectiva da *handycam*, denunciando, desde o início, o *green screen*. Em seguida, observamos a interação de duas pessoas no andar de cima. Estes dois espectadores já conheceram o sistema da instalação e, nesse momento, brincam com as suas possibilidades. Escolhem uma imagem do catálogo e um deles desce ao andar de baixo enquanto que o outro fica para ver o resultado. O filme corta para esse resultado, não vemos a perspectiva da sala, mas sim a imagem a ser gravada no computador.



Figura 28: Fotograma do filme-registo da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto da autora.

São nos dados, também, a conhecer outros tipos de interação com o espaço e as imagens, bem como outras perspetivas. Existem pessoas que ao descer ao andar de baixo se esquecem das imagens presentes no andar de cima, assumindo a “caixa preta” como um espaço de convívio e conversa em vez de um espaço performático. Por outro lado, como na maior parte dos casos, a interação dá-se após o entendimento do sistema entre espaço físico e espaço virtual. Existem vários momentos em que os espectadores voltam a descer, em acordo com um parceiro que fica no piso de cima, para poderem ser fotografados por este com a filmagem que escolheram. Outros escolhem uma abordagem apenas performática, encenando movimentos e até peripécias para os espectadores de cima, em conformidade com a filmagem escolhida anteriormente. Apesar do filme-registo nos dar a conhecer maioritariamente a movimentação e reação das pessoas ao espaço e, nessa mesma imagem, as escolhas dos espectadores relativamente às filmagens, em certos momentos, intercalam-se as captações da camera do andar de baixo com o *green screen*.

Procurou-se, com este contraste, revelar que, apesar da apresentação filmica neste registo, os espectadores encontravam-se ultimamente num espaço de representação.

Para alguns espectadores este espaço não representou necessariamente o ponto de maior interesse na obra. Foram algumas as pessoas que se retiveram próximas ao computador para, entre brincadeiras dos restantes, poderem visualizar o maior número de filmagens possível, dentro do seu interesse.



Figura 29: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.

Figura 30: Registo fotográfico da exposição da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024). Foto de Daniel Saeta.

O momento final do filme-registo representa esta questão. Apesar da instalação Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024) incorporar as questões do espaço e da presença, não deixou de possuir um interesse imagético. Ultimamente, o potencial de dualidade através da complicação dos planos material e audiovisual, proposto por autores como Bruno (2014), Elwes (2015) e Mondloch (2010), procura-se no presente projeto. Por isso, dá-se a escolha de apresentar uma seleção de memórias do arquivo no final do filme-registo. Mais uma vez, através dos conceitos de Benjamin (1999), poderia se situar a obra Nostalgia pelas Estações Perdidas (2024), entre o plano tátil do colecionador e a ótica do *flâneur*.

Conclusão

Com o presente projeto, dividido entre a obra prática *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024) e respetivo ensaio teórico, procurou-se explorar as relações patentes na compreensão do espaço como linguagem de conceção audiovisual. De modo a compreender quais os efeitos desta articulação perante a alteração dos rituais contemporâneos de exibição cinemática, fez-se uma investigação sobre a prática de instalação audiovisual. A investigação pretendeu estabelecer as ideias formais e conceptuais da prática, bem como os contextos socioculturais que levaram à sua origem. Como no início do século XX, os rituais de exibição do pré-cinema sofreram grandes alterações para entrar em conformidade com a imersão narrativa, agora, também estes observam, na saída da sala de cinema, uma metamorfose com todos os espaços do quotidiano onde o ecrã esteja presente. As imagens em movimento parecem ter respondido às propostas vanguardistas de extensão cinemática para além das estruturas imersivas tradicionais. No entanto, este acompanhamento das imagens para fora dos seus espaços de ritual, parece ter um impacto sobre a nossa vivência material. Vivian Sobchak abre o seu ensaio *The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic “Presence”* (2016) com a questão, “What happens when our expressive technologies also become perceptive technologies—expressing and extending us in ways we never thought possible, radically transforming not merely our comprehension of the world but also our apprehension of ourselves?” (p. 88). A imersão cinematográfica pretendida após o cinema de Griffith parece agora ter adquirido uma nova dimensão. Sobchak (2016) propõe que a nossa consciência de “presença” no mundo tem vindo a ser radicalmente alterada pela constante presença tecnológica e cinemática no quotidiano. A autora apresenta, ainda, a sua problemática. A nossa interação com os sistemas fotográficos, cinemáticos e tecnológicos não se dá apenas como “seres conscientes”, mas também como “seres carnaís”, sendo que a visão não é abstraída do nosso corpo físico nem dos nossos modos de perceção do mundo (Sobchak, 2016, p. 93). Por outro lado, o que vemos através dos nossos olhos não os alcança apenas como órgão do corpo físico. Deste modo, Sobchak (2016) propõe que este sistema não nos permite apenas apreender material tecnológico, mas também, nos dá a capacidade de ver tecnologicamente. Para a autora isto representa uma transformação profunda de como nos entendemos como seres e àquilo que nos rodeia.

Esta problemática foi o ponto de partida para investigar a instalação audiovisual como *medium* com potencial para representar e explorar estas questões. Na sua impossibilidade de concretizar com pureza a proposta da prática de instalação artística, a instalação audiovisual visou complicar as questões de presença da anterior, perante o crescimento do acesso à imagem em movimento pelo público. O transporte da consciência do espectador para um outro tempo e espaço no cinema, demonstrou-se incompatível com a prática instalativa de imediação física da experiência durante meados do século XX. Apesar desta oposição, a propagação do ecrã na mesma época, demonstrou que estes sistemas haviam chegado para ficar. Perante isto, o desenvolvimento da prática de instalação audiovisual deu-se naturalmente como resposta à necessidade de expressão sobre as evoluções tecnológicas. Apesar de, inicialmente, a prática se ter caracterizado por uma oposição aos sistemas representativos entendidos como ferramenta política de controlo económico e cultural, com o passar do tempo, a sua presença irreparável no quotidiano das pessoas levou a novas articulações e pensamentos expressivos. O trabalho do ecrã no contexto da instalação procurava consciencializar o espectador para o seu aspecto material. Este efeito era conseguido através da oposição entre planos e consciências, material/imaterial, ativo/passivo apresentando ambas em simultâneo, de modo a simular a fluidez de consciências cada vez mais evidente na vivência contemporânea.

Apesar destas tentativas, perante o contexto presente, a proposta de Sobchak (2016) parece cada vez mais atual. Com a disseminação e desenvolvimento tecnológico a estenderem-se para novos planos de perceção, a questão de presença física parece cada vez mais irredutível para a experiência visual. É neste sentido que a instalação poderá constituir uma proposta relevante para o tratamento artístico destas questões. A ideia de experiência única a partir das características espaciais da obra, propõem a deslocação e movimentação física que, pela sua analogia à vivência física poderiam resultar no resgate dessas sensações de perceção física. Por outro lado, coloca-se a questão da relevância desse efeito através da perspetiva de Giuliana Bruno em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014). Para a autora, o potencial das questões de materialidade surge das relações estabelecidas com os suportes e as suas condições materiais. Num presente em que os materiais e *media* se transformam constantemente e a uma velocidade acelerada, o ponto de relevância não está na matéria, mas antes na condição de superfície ou suporte. Assim, para Bruno (2016), o ecrã representa esse potencial pela sua presença

nas diferentes dimensões espaciais e, por isso, a sua influência nas condições de percepção visual. Neste sentido, o tratamento do ecrã transgride a problemática da matéria destacando-se como superfície permeável e de permeação e destacando aquilo que Bruno (2016) não considera uma questão de matéria, mas sim de “relações materiais” (p. 8).

Perante este contexto, pretendeu-se com esta pesquisa, explorar estas questões através da prática artística no projeto *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024). Esta obra procurou, através da articulação dos conceitos instalativos, colocar a questão de participação e interação como potenciais de consciência sobre as questões anteriormente abordadas. A multiplicação de planos físicos, audiovisuais, virtuais, tecnológicos, etc. reflete-se numa fluidez de consciências que temos cada vez mais facilidade de navegar. A nossa presença mais regular nos planos virtuais, como foi demonstrado anteriormente, tem vindo a alterar a nossa relação com os espaços. Através da exploração destes diferentes planos que a instalação audiovisual permite, *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024) propõe-se através de uma complicação e expansão da prática. Inicialmente explorada pelos dispositivos do ecrã, projetor, sala de cinema, agora a prática de instalação audiovisual estende-se por outros planos permitidos pela evolução tecnológica. É neste sentido que o projeto apresentado se pretende situar. Na sua articulação de diferentes planos de presença (espacial e virtual) *Nostalgia pelas Estações Perdidas* (2024) aplica o triângulo instalativo de espaço-espectador-obra como ferramenta de expressão desta fluidez virtual contemporânea que se estende pela intimidade pessoal de cada um. A aplicação de uma coleção de memórias de dois anos num sistema virtual para se disponibilizar à manipulação impessoal do público expressa essa ideia de metamorfose entre a consciência e as dimensões tecnológicas. Ainda que seja articulado para a brincadeira num espaço, as memórias não se materializam. No entanto, nesta brincadeira, a movimentação entre pisos, descer ao piso de baixo, quase que materializa o movimento de imersão num espaço virtual, aqui surgindo como um espaço físico. Este fenómeno poderá ser proposto como um congelamento entre a consciência física e virtual, em que o espectador ao descer ao andar inferior se encontra espacializado, mas a tornar-se imagem ao vivo, preso dentro do computador.

Como foi apresentado anteriormente, no momento de exposição, uma das tendências foi de permanecer junto do computador, explorando as filmagens no *software*. A ideia de disponibilização da instalação suscitou interesse como modo de explorar a prática instalativa perante esta multiplicação de suportes e superfícies que se presencia no

presente. Neste sentido, também o desenvolvimento de diferentes registos e objetos na obra representam as relações materiais que se estabelecem com estes. A interação com o objeto do catálogo e a vontade de possuir a coleção/arquivo. Por outro lado, os pedidos que foram recebidos de não disponibilizar só o objeto do catálogo, mas também o arquivo videográfico na íntegra num suporte digital. Ainda a necessidade de receber o registo de movimentação no espaço montado no piso inferior. Coloca-se, assim, a questão para possível investigação futura. Num presente em que os objetos e os espaços sofrem uma alteração de valor material, qual será também a pertinência do triângulo tradicional da instalação, espectador-espaço-obra. No jeito de expansão que o cinema sofreu a meados do século XX, a questão material da instalação poderá sofrer também uma complicação na sua expressão que a eleve a uma relevância mais pertinente perante as questões da contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2019). The Culture Industry. Em C. Kul-Want (Ed.), *Philosophers On Film: A Critical Reader* (pp. 80-96). Nova Iorque: Columbia University Press.
- Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art [Exibir Cinema na Arte Contemporânea]*. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. Em S. Heath, *Image, text, music* (pp. 142-148). Londres: Fontana Press.
- Barthes, R. (1980). *A Camara Clara, Notas sobre a fotografia*. (M. Torres, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1995). Leaving the Movie Theater [Abandonar a Sala de Cinema]. Em P. Lopate, & P. Lopate (Ed.), *The Art of the Personal Essay* (pp. 418-421). Nova Iorque: Anchor Books.
- Benjamin, W. (1969). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Em W. Benjamin, & H. Arendt (Ed.), *Iluminations* (H. Zohn, Trad., pp. 217-252). Nova Iorque: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1999). H: The Collector. Em W. Benjamin, *The Arcades Project* (H. Eiland, & K. McLaughlin, Trads., pp. 203-211). Cambridge, Massachussets, Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History [Instalação Artística: Uma História Crítica]*. Londres: Tate Publishing.
- Bishop, C. (1 de janeiro de 2005). *Tate etc*. Obtido em outubro de 2023, de Tate: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship [Infernos Artificiais: Arte de Participação e a Polítics de Visualização]*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Borgdorff, H. (2006). The Debate on Research in the Arts. *Sensuous Knowledge*, 02.

- Brakhage, S. (1963). *Metaphors On Vision [Metáforas na Visão]*. (P. A. Sitney, Ed.) EUA: Film Culture Inc.
- Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media [Superfície: Questões de Estética, Materialidade e Media]*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dan Graham, "Present Continuous Past(s)". (s.d.). Obtido em dezembro de 2024, de Media Art Net: <http://www.medienkunstnetz.de/works/present-continuous-pasts/>
- Debord, G. (1972). *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Antígona.
- Dewey, J. (1934). *Art As Experience [Arte Como Experiência]*. Nova Iorque: Penguin Group.
- Elwes, C. (2015). *Installation and the Moving Image [Instalação e a Imagem em Movimento]*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Enright, R., & Walsh, M. (dezembro de 2009). *Dan Graham: Mirror Complexities*. Obtido em dezembro de 2024, de Border Crossings: <https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities>
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft [A Janela Virtual: De Alberti até à Microsoft]*. Cambridge, Londres: The MIT Press.
- Gidal, P. (1976). *Structural Film Anthology [Antologia do Cinema Estruturalista]*. (P. Gidal, Ed.) Londres: British Film Institute.
- Gillette, F. (1998). *McLuhan & Art History: Take One/Oral Version*. Obtido em novembro de 2024, de Frank Gillette Evolving Catalogue Raisonné & Selected Archives: <https://www.frankgillette.com/mcluhan-art-history>
- Gold, I. O. (18 de novembro de 2020). *The Deaths and Rebirths of Chris Marker's CD-ROM Immemory*. Obtido de The Criterion Collection: <https://www.criterion.com/current/posts/7188-the-deaths-and-rebirths-of-chris-marker-s-cd-rom-immemory>
- Graham, D. (1999). Present Continuous Past(s). Em D. Graham, *Two-Way Mirror Power: Selected Writings* (pp. 39-40). Cambridge, Londres: The MIT Press.

- Greenberg, C. (1982). Modernist Painting. Em F. Frascina, & C. Harrison, *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology* (pp. 5-10). Nova Iorque: Harper & Row.
- Gunning, T. (2004). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator (1989) [Uma Estética de Estonteamento: Pré-cinema e o Espectador (In)Crédulo] (1989). Em P. Simpson, A. Utterson, & K. J. Shepherdson, *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (Vol. III, pp. 78-95). Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Gunning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde [O Cinema de Atração[s]: Pré-Cinema, O Seu Espectador e o Vanguardismo]. Em W. Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 381-388). Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Hall, D. (maio/junho de 1976). Towards an Autonomous Practice. *Studio International, Journal of Modern Art*, 248-253.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life [Ensaaios sobre os Limites entre Arte e Vida]*. (J. Kelley, Ed.) Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Kaprow, A. (1993). Happenings in the New York Scene (1961). Em A. Kaprow, & J. Kelley (Ed.), *Essays On the Blurring of Art and Life [Ensaaios sobre os Limites entre Arte e Vida]* (pp. 15-26). Berkeley, Londres: University of California Press.
- Kaprow, A. (1993). The Legacy of Jackson Pollock (1958). Em A. Kaprow, & J. Kelley (Ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life [Ensaaios sobre os Limites entre Arte e Vida]* (pp. 1-9). Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Kaprow, A. (2008). How to Make a Happening [A. Kaprow gravado]. Primary Information. Obtido de <https://primaryinformation.org/product/allan-kaprow/>
- Kelley, J. (1993). Introduction. Em A. Kaprow, & J. Kelley (Ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life [Ensaaios sobre os Limites entre Arte e Vida]* (pp. xi-xxvi). Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Korot, B., & Gershuny, P. (Edits.). (1970). Table of Contents. *Radical Software, The Alternate Television Movement*, i.

- Kostelanetz, R. (1970). *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performances [O Teatro da Mistura de Práticas: Uma Introdução ao Happening, Ambientes Kinéticos, e Outras Performances de Mixed-media]*. Nova Iorque: Dial Press.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays [O Ornamento em Massa: Ensaios de Weimar]*. (T. Y. Levin, Ed., & T. Y. Levin, Trad.) Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- Krauss, R. (primavera de 1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October* 1, 70, pp. 50-64.
- Krauss, R. (1985). Sculpture in the Expanded Field. Em R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths [A Originalidade do Vanguardismo e Outros Mitos Modernistas]*. (pp. 277-290). Cambridge, Londres: The MIT Press.
- Krauss, R. (1999). *Voyage On the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition [Viagem ao Mar do Norte: Arte na Era da Condição Pós-Medium]*. Londres: Thames & Hudson.
- Langford, M. (2014). *Michael Snow, Life & Work: Significance & Critical Issues*. Obtido em maio de 2024, de Art Canada Institute: <https://www.aci-iac.ca/art-books/michael-snow/significance-and-critical-issues/>
- Lupton, C. (7 de fevereiro de 2012). *Chris Marker: Memory's Apostle*. Obtido em dezembro de 2024, de The Criterion Collection: <https://www.criterion.com/current/posts/498-chris-marker-memory-s-apostle>
- M, L. (janeiro de 2011). *Dan Graham's Present Continuous Past 1974*, [Vídeo]. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aLNfUB7JtA4>
- Marker, C. (Realizador). (1983). *Sans Soleil* [Filme]. França.
- Meigh-Andrews, C. (2014).). *A History of Video Art [Uma História da Vídeo-Arte]* (2ª ed.). Nova Iorque, Londres: Bloomsbury Publishinh Inc.
- Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing Media Installation Art [Ecrãs: Ver Instalação Artística de Media]*. Minneapolis: Regents of the University of Minnesota.

- Morris, R. (1968). Notes On Sculpture. Em G. Battock, *Minimal Art: A Critical Anthology [Arte Minimalista: Uma Antologia Crítica]* (pp. 222-235). Nova Iorque: E. P. Dutton.
- O'Pray, M. (2003). *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions [Cinema de Vanguarda: Formas, Temas e Paixões]*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Panofsky, E. (1927). *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Platão. (2017). Livro VII. Em Platão, *A República* (M. d. Pereira, Trad., 15º ed., pp. 514a-517c). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rancière, J. (2008). *O Espectador Emancipado*. (J. M. Justo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Rees, A. L. (2011). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film [Cinema Expandido: Arte, Performance, Filme]*. (D. Curtis, D. White, & Ball Steven, Edits.) Londres: Tate Publishing.
- Reiss, J. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art [Da Margem ao Centro: Os Espaços da Instalação Artística]*. Cambridge, Londres: The MIT Press.
- Richter, H. (1964). *Dada*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Rodowick, D. N. (1988). *The Crisis of Political Modernism [Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory]*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Rodrigues, N. R. (2014). Feed-back Loop: from Perception to Brain-time. (E. Neves, N. Rodrigues, & S. Caló, Edits.) *Critical Studies Notes: Art, Becoming and Participation*, #13, pp. 21-28.
- Schneider, I., Gigliotti, D., & Daniel Langlois Foundation of Montreal. (2003). *Radical Software*. Obtido em novembro de 2024, de <https://www.radicalsoftware.org/e/index.html>
- Sitney, P. A. (1974). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000 [Cinema Visionário: O Vanguardismo Americano, 1943-2000]*. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press.
- Smith, R. (1975). Peter Campus, Bykert Gallery, uptown. *Artforum*, 13(8), 73.

- Sobchak, V. (2016). The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic “Presence”. Em S. Denson, & J. Leyda (Edits.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film [Pós-Cinema: Teorizar o Cinema do Século 21]* (pp. 88-128). Reino Unido: REFRAAME Books.
- Uroskie, A. V. (2014). *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Post-war Art [Entre a Caixa Escura e o Cubo Branco: Cinema Expandido e Arte do Pós-guerra]*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- VanDerBeek, S. (1966). Culture: Intercom and Expanded Cinema, A Proposal and Manifesto [Culture: Intercom e Cinema Expandido, Uma Proposta e Manifesto]. (F. Culture, Ed.) *Film Culture*, 40, 15-18.
- Wellington, F. (1966). Interview with Ken Dewey. *Film Culture- Expanded Arts*, 43, 2-3.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema: Introduction by R. Buckminster Fuller*. Nova Iorque: Fordham University Press.

Lista de Obras e Filmes

Hannover Merzbau (1933)

Kurt Schwitters

Instalação, múltiplos materiais

Reconstrução de Peter Bissegger (1981-3)

393 x 580 x 460 cm

Sprengel Museum Hannover 2007

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1896)

Realização: Auguste Lumière, Louis Lumière

Data de lançamento: 1896

50 segundos - Documentário, Filme Mudo - França

Direção de Fotografia: Louis Lumière

Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière

Distribuição: Société Lumière

4'33'' (1952)

Compositor: John Cage

Formato: Composição – Música Concreta

Duração: 4 minutos e 33 segundos

Movie-Drome (1964-65)

Stan VanDerBeek

Instalação multimédia para um cinema-cúpula

Line Describing A Cone (1973)

Anthony McCall

Instalação de película 16mm preto e branco, projetor, fumo

Duração: 30 minutos

3000 x 4000 mm

Coleção: Tate

Moveyhouse (1965)

Claes Oldenburg

Performance

Wavelength (1967)

Realização: Michael Snow

Data de lançamento: 1967

45 minutos- Cinema Experimental

Direção de Fotografia: Michael Snow

Argumento: Michael Snow

Montagem: Michael Snow

Banda Sonora: Ted Wolff

Elenco: Hollis Frampton, Roswell Rudd, Amy Taubin, Joyce Wieland

Exploding Plastic Inevitable (1966-67)

Andy Warhol, Paul Morrissey

Série de eventos multimédia

Performances: Nico, The Velvet Underground, Mary Waronov, Gerard Malanga

Projeções: Eat (1964) de Andy Warhol

The Clock (2010)

Realização: Christian Marclay

Data de lançamento: 2010 – Cinema Experimental

24 horas

Produção: Paula Cooper

Argumento: Christian Marclay

Montagem: Christian Marclay

24-Hour Psycho (1993)

Realização: Douglas Gordon

Data de lançamento: 1993

24 horas

Instalação audiovisual, preto e branco, dupla projeção

Produção: Douglas Gordon

Montagem: Douglas Gordon

Present Continuous Past(s) (1974)

Dan Graham

Instalação multimédia, camera, monitor, espelho

Two Sides to Every Story (1974)

Michael Snow

Instalação de projeção dupla, 16mm cor, som, superfície de alumínio

Duração: 11 minutos

Centro Pompidou

***mem, dor* (1974-1975)**

Peter Campus

Instalação *closed circuit*, cor, camera, projetor de vídeo, projetor de luz

Dimensões variadas

Sans Soleil (1983)

Realização: Chris Marker

Data de lançamento:

100 minutos – Docu-ficção – França

Direção de Fotografia: Chris Marker

Produção: Argos Filmes

Argumento: Chris Marker

Montagem: Chris Marker

Narração: Florence Delay (versão francesa), Alexandra Stewart (versão inglesa), Ryoko Ikeda (versão japonesa), Charlotte Kerr (versão alemã)

Banda Sonora: Chris Marker

Elenco: Chris Marker, Amilcar Cabral, Arielle Dombasle, Kim Novak, James Stewart, Bin Akao, David Coverdale

Índice Remissivo

A

arquivo, 13, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 79

C

catálogo, 13, 64, 65, 68, 71, 72, 74, 79

chroma key, 65, 67, 68, 71

cinema, 10, 11, 12, 13, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45,
46, 47, 49, 55, 67, 76, 77, 78, 79, 86

cinema estruturalista, 11, 22, 34, 35, 36

cinema expandido, 11, 12, 22, 34, 36, 37, 38, 39, 41,
42, 44

cinema experimental, 13, 34, 35, 36

cinema lírico, 11, 22, 34, 35, 36, 55

coleção, 69, 70, 72, 78, 79

E

ecrã, 4, 10, 12, 13, 23, 32, 33, 34, 36, 40, 43, 44, 45,
51, 55, 56, 57, 65, 67, 68, 76, 77, 78

espaço, 4, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22,
23, 30, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 42, 45, 46, 51, 52,
53, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

espectador, 4, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21,
22, 23, 28, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 39, 43, 44, 45,
51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 71, 72, 77, 78, 79

exibição, 4, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 29,
33, 37, 38, 44, 46, 56, 57, 58, 67, 68, 69, 72, 76

experiência, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 26,
29, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 41, 47, 52, 55, 57,
60, 61, 62, 63, 64, 67, 77

G

galeria, 12, 15, 16, 17, 32, 34, 37, 44, 45

I

instalação, 4, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20,
21, 22, 26, 28, 32, 33, 36, 42, 44, 45, 49, 50, 51,
52, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71,
72, 73, 74, 75, 76, 77, 78

instalação audiovisual, 4, 11, 12, 13, 14, 21, 22, 32,
33, 44, 45, 50, 51, 56, 61, 64, 76, 77, 78

M

material, 4, 5, 13, 26, 32, 33, 38, 45, 51, 56, 57, 61,
70, 72, 75, 76, 77, 79

memória, 13, 52, 69, 70, 71

modernismo, 27, 35, 48

O

objeto, 13, 16, 26, 42, 44, 51, 61, 63, 70, 71, 72, 79

obra, 4, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 26, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 49,
50, 51, 52, 53, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 73,
75, 76, 77, 78, 79

P

percepção, 4, 10, 23, 29, 32, 35, 42, 52, 54, 56, 57, 64,
67, 76, 77

presença, 10, 11, 13, 15, 22, 32, 43, 44, 45, 46, 54,
57, 59, 62, 67, 70, 75, 76, 77, 78

V

vídeo, 8, 13, 14, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58,
59, 64, 65, 69, 73, 88

virtual, 13, 32, 45, 46, 51, 60, 67, 68, 74, 78