

ORLANDO MIGUEL GASPAR FRANCO

**A CURADORIA ENTENDIDA ENQUANTO ATO
ARTÍSTICO: O CASO WAIT**

Orientador: Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Co-orientador: Prof. Doutor António Pedro Cabral Santos - Universidade do Algarve (UA);

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ECATI -Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2021

ORLANDO MIGUEL GASPAR FRANCO

A CURADORIA ENTENDIDA ENQUANTO ATO ARTÍSTICO: O CASO WAIT

Tese defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 07/ 06/ 2021, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 156/2021, de 03 de Maio de 2021, para obtenção do grau de Doutor em Arte dos Media perante o júri com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Mário Caneva Moutinho – Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Vogais: Prof. Doutor António José Olaio Correia de Carvalho – Universidade de Coimbra (UC);

Prof. Doutor José Manuel de Figueiredo Gomes Pinto - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Profª Doutora Margarida Penetra Prieto - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Profª Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares – Universidade do Algarve (UA);

Orientador: Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT);

Co-orientador: Prof. Doutor António Pedro Cabral Santos - Universidade do Algarve (UA);

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ECATI -Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2021

Dedicado à Cláudia, ao Tomás e ao Diogo

Agradecimentos

Um enorme obrigado aos que, com muita paciência, foram acompanhando esta caminhada. Aos que estão mais perto – Cláudia, minha companheira e os meus filhos Tomás e Diogo - que motivam todo este trabalho e lhe conferem o sentido. Estou profundamente grato aos meus orientadores Paulo Viveiros e Pedro Cabral Santo que, dotados de conhecimento, perspicácia e bom senso, foram acompanhando passo a passo este processo, transmitindo conhecimento e confiança. Em vários momentos deste percurso foi importante contar com os estímulos, as verificações e os conselhos de algumas pessoas: Maria João Lourenço, Teresa Palma Rodrigues, Isabel Dantas dos Reis, Inês Gil, Rodrigo Bettencourt da Câmara e Rui Campos. O apoio em alguns momentos de retiro e isolamento, foi igualmente fundamental para a concretização da leitura, reflexão e escrita. Por isso, um grande obrigado à Cláudia que cuidou de tudo na minha ausência; à minha mãe, ao professor Jorge Gaspar e à Ana Marin que garantiram os espaços perfeitos para uma concentração especial. Aproveito o momento para agradecer a todos os bons professores que fui tendo ao longo da minha formação e que guardo na memória com enorme carinho, tendo cada um contribuído enormemente para chegar até aqui: Berta, António Pedro Karvalho, Gilberto Reis, Fernando Poeiras, Mário Tropa, Sérgio Tabora, Philip Cabau, Rodrigo Silva e a todos os professores dos seminários de doutoramento. Um grande agradecimento aos colegas e amigos, que felizmente são bastantes e bons e seria injusto nomear apenas alguns. Agradeço à Universidade Lusófona pela confiança que depositou no meu projeto, ao apoiar-me com uma bolsa de doutoramento, neste sentido, um agradecimento especial ao professor Manuel José Damásio e ao professor José Gomes Pinto. Agradeço também a todos os artistas, aos que colaboraram de forma generosa no projeto WAIT e a toda a equipa do Museu Coleção Berardo - em especial à Rita Lougares que sempre acreditou no projeto.



Figura 1- Vista da exposição *WAIT*, Museu Coleção Berardo - 2019 (créditos fotográficos de Rodrigo Bettencourt da Câmara e Inês Fernandes)

Resumo

A presente investigação resulta de um trabalho contínuo, que buscou compreender as relações entre reflexão teórica e prática artística implicadas na construção do projeto WAIT. A práxis do artista é sempre um território complexo onde abundam as questões. Questões em torno da imagem e as suas aparências, questões em torno da materialidade da obra, questões em torno da forma de a dar a ver. Torna-se determinante encetar sempre que possível um campo para a investigação, que abarque todos estes processos. Neste sentido esta dissertação percorre um campo de reflexão e interrogação em torno dos fenómenos da imagem, da sua aparição à sua receção. De que forma os artistas lidam com o crescente número de imagens, de que modo produzem uma eleição, para acolherem as suas imagens. Foi também necessário recorrer a um conjunto de referências históricas que protagonizam a importância dos novos *media* na produção e exposição de obras de arte. Tornou-se assim necessário traçar um percurso que analisa a história das práticas da instalação de imagem em movimento, recorrendo às práticas da instalação-filme e instalação vídeo durante o século XX. Não deixámos de parte a importante mudança que ocorre no século XIX com o surgimento da fotografia e do cinema. A exposição WAIT assume-se como zona central de estudo, neste trabalho, pelos motivos que elencamos em seguida: Pode uma exposição constituir-se enquanto objeto artístico? Podemos entender a exposição como uma décima arte? Para isso, este trabalho pretende também investigar alguns dos fenómenos recentes em torno das práticas curatoriais, nas suas mais diversas expressões, em particular quando o curador é em simultâneo artista visual. Por último, esta dissertação, apresenta um conjunto de elementos estruturais à prática artística, que influenciaram a conceção da exposição WAIT.

Palavras chave:

Arte Contemporânea; artista-curador; curadoria; exposição; instalação

Abstract

The present investigation results from an ongoing work, which sought to understand the relationships between theoretical reflection and artistic practice involved in the construction of the WAIT project. The artist's praxis is always a complex territory where questions abound. Questions about the image and its appearances, questions about the materiality of the work, questions about how to make it visible. It is crucial to open, whenever possible, a field for research, covering all these processes. In this sense, this dissertation goes through a field of reflection and questioning around the phenomena of the image, from its appearance to its reception. How artists deal with the growing number of images, how they produce an election, to receive their images. It was also necessary to resort to a set of historical references that play the role of the new media in the production and exhibition of works of art. Thus, it became necessary to trace a path that analyzes the history of the practices of the installation of moving image, using the practices of film installation and video installation during the 20th century. We did not leave out the important change that occurred in the 19th century with the emergence of photography and cinema. The WAIT exhibition assumes itself as a central study area in this work, for the reasons listed below: Can an exhibition be constituted as an artistic object? Can we understand the exhibition as a tenth art? To this end, this work also intends to investigate some of the recent phenomena around curatorial practices, in their most diverse expressions, particularly when the curator is simultaneously a visual artist. Finally, this dissertation presents a set of structural elements to artistic practice, which influenced the design of the WAIT exhibition.

Key Words:

Contemporary art; artist-curator; curatorship; art exhibition; installation art

ÍNDICE

Índice de imagens.....	10
Metodologia	14
CAPÍTULO I – WAIT, CONSTRUÇÃO DE UM TERRITÓRIO CINEMÁTICO	16
1.1 O que antecede a exposição WAIT	17
1.2 Imagem mental e fotografia	19
1.3 Imagem dialética em Benjamin (a ideia de montagem).....	22
1.4 Imagem projetada.....	28
1.5 Vídeo-Instalação - o caso de Stan Douglas em <i>Interregnum</i>	39
1.6 Samuel Beckett e o vídeo	41
1.7 A necessidade da Atenção (<i>slowing down</i>).....	44
1.8 A Percepção e o Movimento	47
CAPÍTULO II - TERRITÓRIOS DA CURADORIA	52
2.1 Territórios da curadoria (curador como autor).....	53
2.2 Espaço Expositivo entendido como espaço artístico.....	55
2.3 A exposição como décima arte.....	58
2.4. Qual a necessidade de um artista ser também curador? (o artista-curador).....	61
CAPÍTULO III - WAIT – A HISTÓRIA DE UMA EXPOSIÇÃO.....	67
3.1 A origem do projeto/exposição WAIT	68
3.2 Outros projetos: 2005 a 2012	70
3.3 Início de uma intenção cinematográfica - BURNOUT - 2013	75
3.4 The Eyes Are Not Here - 2020.....	77
3.5 Atmosfera Fílmica - Iluminação (potenciadora da experiência).....	79
3.6 A temática	81
3.7 Texto curatorial – premissas para desenhar uma exposição	83

3.8 Visita Guiada.....	87
3.9 Pela palavra dos artistas - Uma leitura em torno do questionário.....	113
CONCLUSÃO	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
ANEXOS.....	142
ANEXO I	143
ANEXO II	169
ANEXO III.....	175

Índice de imagens

Figura 1- Vista da exposição WAIT, Museu Coleção Berardo - 2019 (créditos fotográficos de Rodrigo Bettencourt da Câmara e Inês Fernandes).....	5
Figura 2 - Alegoria da Caverna de Jan Saenredam, according to Cornelis van Haarlem, 1604, Albertina, Vienna	20
Figura 3 - Passage du Saumon, Paris, (April 1899). © Foto de J. Barry, cortesia do Musée Carnavalet / Roger-Viollet.	24
Figura 4 - Aby Warburg - Atlas Mnemosyne (1924-29)	26
Figura 5 - Sergei Eisenstein (1898-1948)	27
Figura 6 - Sergei Eisenstein (1898-1948) vertical montage.....	27
Figura 7 - Factory Warhol - Screen tests (1964-66).....	31
Figura 8 – Andy Warhol, frame da obra Screen Test de Edie Sedgwick (1964).....	31
Figura 9 - publicidade Kodak super 8mm (1961)	32
Figura 10 - publicidade Kodak (1947).....	32
Figura 11 - Donald Judd junto da sua obra na Whitechapel Gallery, Londres (1970).....	33
Figura 12 - Anthony McCall - Line Describing a Cone (1974).....	34
Figura 13 - Anthony McCall - Line Describing a Cone (1974).....	34
Figura 14 - Anthony McCall - Line Describing a Cone (1974).....	34
Figura 15 - Robert Barker - Figura representativa do Panorama, Leicester Square, Londres (1789).....	36
Figura 16 - Michael Snow - Two Sides to Every Story (1974)	37
Figura 17 - Dan Graham - Body Press (1970)	37
Figura 18 - Stan Douglas - Vista da exposição Interregnum, Museu coleção Berardo (2015)	39
Figura 19 – Samuel Beckett - Frame do filme Krapp’s Laste Tape (2000), realizado por Atom Egoyan com John Hurt como protagonista.	42
Figura 20 - Jean Luc Godard - Frames da obra Histoire(s) du Cinéma (1988-1998)	43
Figura 21- Ad Reinhardt - Abstract Paintings (1962).....	45
Figura 22 - Ad Reinhardt - Abstract Painting (1962) 76,5x76,5 cm.....	45
Figura 23 - Eadweard Muybridge - Galope do cavalo (1887)	48
Figura 24 - Étienne-Jules Marey - Locomoção humana IIIB, cronofotografia (1886).....	48
Figura 25 - Marcel Duchamp - Le Grand Verre (La Mariee Mise a Nu par ses Celibataires, meme) (1915-23),(Créditos fotográficos de Gianfranco Baruchello), (1966).	49

Figura 26 - Fotografia no atelier de Constantin Brancusi (1925)	56
Figura 27 - Fotografia da exposição de Brancusi, MoMA (1954).....	56
Figura 28 - Christian Boltanski - Vista da obra Personnes, Monumenta, Grand Palais, Paris (2010).....	60
Figura 29 - Marcel Duchamp - Exposition Internationale du Surréalisme (1938).....	63
Figura 30 - Marcel Duchamp - Sixteen Miles of String (1942).....	63
Figura 31- Marcel Broodthaers - Musée d'Art Moderne Département des Aigles, installation, (the museum's Section des figures) em Düsseldorf (1972) © Sven Lütticken.....	64
Figura 32 - Orlando Franco - Vista da instalação A mesma imagem (2004), na exposição Bartolomeu 5, Lisboa (2005)	71
Figura 33 - Ana João Romana - Vista da exposição Bartolomeu 5, Lisboa (2005).....	71
Figura 34 - Imagens de press release da exposição “Debaixo do tapete” na Plataforma Revólver de de 28 de Junho a 31 de Agosto 2007	72
Figura 35 - convite para ciclo dos curadores-artistas Orlando franco e Susana Anágua (2011)	74
Figura 36 - vistas da exposição BURNOUT – Orlando Franco, Plataforma Project 2 na Plataforma Revólver, Lisboa (2013).....	76
Figura 37 - Orlando Franco - Vista da exposição The Eyes Are Not Here, galeria Trem – Faro (2020).....	77
Figura 38 Orlando Franco – Fumo Branco (2016) vista da exposição The Eyes Are Not Here, galeria Trem – Faro (2020)	78
Figura 39 - Samuel Beckett - Frame do filme Waiting for Godot (2001).....	84
Figura 40 - Samuel Beckett - Ohio Impromptu, realizado por Charles Sturridge (2002).....	86
Figura 41- Imagem da maquete de preparatória para a exposição WAIT (2019).....	87
Figura 42 - Planta do espaço do piso -1 do Centro de Exposições do CCB (Museu Coleção Berardo), (designado por colmeias) ainda sem o desenho expositivo	88
Figura 43 - Samuel Beckett – Frame do video Not I, 1972 (1977).....	89
Figura 44 - Sara & André, imagem gráfica que acompanha o livro da exposição “Sem título (flores)” (2014-2019).....	90
Figura 45 - Sara & André - Sem título (flores), (2014-2019), (crédito fotográficos de Rita Carmo).....	90
Figura 46 - Luísa Jacinto - Mondorra (2016).....	92
Figura 47 - Luísa Jacinto - Read (2016).....	92
Figura 48 - Luísa Jacinto - Threshold II (2017).....	92

Figura 49 - Rodrigo Tavela Peixoto, Crow (2013)	93
Figura 50 - Andrés Serrano - The Morgue (Infectious Pneumonia), (1992).....	94
Figura 51 - Andrés Serrano - The Morgue (Rat Poison Suicide II), (1992)	94
Figura 52 - Gonçalo Barreiros - Sem título (2016), Ferro pintado, dimensões variáveis (Créditos fotográficos de Bruno Lopes).....	96
Figura 53 - Gonçalo Barreiros - Sem título (William Tell Overture), (2008), Gira-discos, colunas, mecanismo (Créditos fotográficos de Pedro Tropa e Teresa Santos)	96
Figura 54 - António Olaio - Faulty Headphones (2012)	97
Figura 55 - António Olaio - Cleaning Up Vacuum #2 (2018)	98
Figura 56 - Carla Cabanas – Eclipse (2017), (créditos fotográficos de Pedro dos Reis)	99
Figura 57 - João Ferro Martins – TDK (2008).....	100
Figura 58 - João Ferro Martins - Agfamatic 55C (2006).....	100
Figura 59 - João Ferro Martins – TDK (2008) – vista da exposição WAIT, 2019	101
Figura 60 - António Júlio Duarte - Júlia e Marta (2015)	102
Figura 61 - António Júlio Duarte - Júlia/ Tábua Molhada (2015)	102
Figura 62 - António Júlio Duarte - Marta no Chão (2015)	102
Figura 63 - Tiago Baptista – Untitled (2010).....	102
Figura 64 - Paulo Mendes - Red Power (2006) - vista da exposição WAIT (créditos fotográficos de Rita Carmo).....	104
Figura 65 - Pedro Cabral Santo - Pinochio é Malato (2017) - vista da exposição WAIT, (créditos fotográficos de Rita Carmo).....	105
Figura 66 - Eugénio Ampudia - Donde Dormir 5 (Palau), (2015).....	106
Figura 67 - Susana Anágua – A Máquina do Mundo (2018).....	107
Figura 68 - Susana Anágua – quasi (não longe de, não distante de, muito perto de, muito próximo a), (2018)	108
Figura 69 - Susana Anágua – esferas (2004-11)	108
Figura 70 - Dalila Gonçalves – Pontos de Fuga (2018)	109
Figura 71- Dalila Gonçalves – Borda (2014).....	110
Figura 72 - Orlando Franco - Human Flag (2018).....	111
Figura 73 - Orlando Franco - Cubo Mágico (2017).....	111
Figura 74 - André Banha – na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra... Desenho preparatório (2019).....	112
Figura 75 - André Banha – na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...(2019), vista da exposição WAIT.....	113

Introdução

O presente projeto pretende refletir sobre a prática da curadoria entendida enquanto “objeto artístico”, em particular iremos tomar como caso de estudo a exposição WAIT, o seu autor e o todo o processo envolvido. O projeto artístico é compreendido como um conjunto de ações, entre elas, todo o processo e conseqüente resultado de uma atuação desempenhada por um artista. Sendo esta a temática central desta dissertação, queremos também dar destaque a um elemento estruturante no projeto WAIT, que é o facto deste objeto artístico que serve de base a esta tese ter sido pensado a partir da influência do dispositivo cinema no seu sentido mais primário, enquanto dispositivo cénico de projeção de fantasmagorias sob um efeito espacial de baixa luminosidade, como defende o autor André Parente, para uma forma de cinema, próximo do cinema de atrações (1896-1908), que se distingue do cinema de estrutura narrativa.¹ Neste sentido, a exposição WAIT ao invés de introduzir no espaço de exposição obras de natureza cinematográfica, propõe-se a introduzir obras de pintura, escultura, vídeo e instalação sob um dispositivo de exposição cuja natureza remete para o cinema. Numa aproximação ao conceito de dispositivo, veiculado por Deleuze, a exposição apresenta uma dispersão de obras, cujas ligações fluem de forma rizomática permitindo ao espetador uma passagem entre as imagens, conforme Raymond Bellour² propõe e um campo de leituras intermináveis.

Todo o trabalho apresentado reflete o antes, o durante e o depois da exposição WAIT, que decorreu entre 30 de janeiro e 14 de abril de 2019 no Museu Coleção Berardo em Lisboa.

Neste sentido, o projeto compreende três partes: Num primeiro momento composto por um capítulo apresentamos as motivações e investigações em torno de noções de imagem, com as devidas implicações do movimento, do tempo e da atenção. Estamos a falar de elementos que fundam um corpo de reflexão cujo resultado é plasmado na exposição. A segunda parte pretende desenvolver o território da curadoria entendido como uma “pura” forma de arte. Tendo em conta que a exposição foi pensada, em primeiro lugar, como um projeto artístico autoral, serão também explorados os “fundos” históricos e contextuais sobre a prática da curadoria, sobretudo quando praticada por artistas. Ao longo desta dissertação procuraremos, por isso, apresentar os enquadramentos históricos, quer ao nível internacional, bem como também a sua

¹ Parente, André; Carvalho, Victa de – *Entre cinema e arte contemporânea*. 2009, p.35.

² Bellour, Raymond - *Entre imagens*. 1997, p.17.

sustentação histórica no contexto das últimas décadas em Portugal e a sua implicação no presente trabalho.

Outra intenção da tese será também a de apresentar argumentos que têm vindo a definir as exposições como uma forma autónoma de arte. Levando em conta a noção de obra de arte total, bem como as possibilidades da instalação artística, até que ponto uma exposição, concebida a partir de um tema/conceito comum que coloca obras autónomas em diálogo, não poderá manifestar a autonomia artística? Será igualmente uma obra artística, um projeto de curadoria de uma exposição coletiva, desempenhado por um artista? Neste sentido o contexto da práticas artísticas em Portugal na última década é determinante para fundamentar e enquadrar estas questões. Nomeadamente a postura de alguns artistas-curadores, como Paulo Mendes que justificam algumas curadorias como projetos autónomos artísticos.

Por último, a terceira parte apresenta a exposição WAIT, em conjunto com todos os elementos estruturais e documentais que se associaram à sua existência, tais como: a origem temática, o texto curatorial, as escolhas das temáticas e dos artistas, uma visita guiada pelas obras e uma análise ao questionário lançado aos artistas. Alguns destes elementos, em particular o texto curatorial, as imagens das obras e os questionários estão presentes na publicação lançada em paralelo com a inauguração no Museu Coleção Berardo, que irá constar como anexo. Mais do que apresentar soluções, pretende-se refletir sobre as possibilidades erguidas e alimentar pistas que essas questões levantam, tendo por base a exposição WAIT.

Metodologia

Elaboração, conceção e execução de um projeto autoral, baseado na prática artística. Este trabalho é elaborado a partir da *practice based theory*, onde a prática artística e o objeto artístico se tornam o processo e o caminho para uma investigação em artes.³ Refletir sobre as questões e influências que estão na origem do projeto e que levaram a esta dissertação. Estas reflexões implicam uma leitura em torno de obras e projetos expositivos anteriores, que estruturam um processo de trabalho. A partir do corpo prático do projeto artístico WAIT será elaborado um relatório de investigação com contextualização histórica e teórica, bem como um relatório de reflexão sobre algumas questões que se colocaram deste início e as suas implicações

³ Sobre esta prática, Graeme Sullivan enuncia um conjunto de argumentos que reforçam a prática artística como prática de investigação. Nas suas mais variadas conceções, que vão da obra de arte a uma exposição, a prática artística tem tendência a encontrar uma correspondência com a prática investigativa académica tradicional. - Sullivan, Graeme - *Art Practice as Research*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2010, p. 79-80.

nos processos durante o processo de preparação da exposição até aos efeitos mais presentes no momento da finalização.

Capítulo I – WAIT, construção de um território cinemático

1.1 O que antecede a exposição WAIT

As seguintes considerações em torno das temáticas da imagem, do vídeo, da imagem projetada, da atenção, do movimento e da montagem surgem como pano geral para um conjunto de tomadas de decisão conscientes e inconscientes inerentes ao projeto WAIT. Sendo uma exposição que apresenta obras realizadas com recurso a vários media, que se projeta como uma experiência para o espetador, torna-se importante contextualizar através de um conjunto de apreciações, que estão presentes na estrutura da exposição e que naturalmente funcionaram como campo de referências para o autor. Estas considerações operam como uma base de influências, conceptuais, teóricas e poéticas que ladeiam o pensamento e autoria neste projeto. Norteiam-se no campo expandido da imagem, nos seus dispositivos de apresentação e na sua relação com o espetador, com recurso a um conjunto de autores cujas ideias veiculam ideias presentes na conceção do projeto e consequente dissertação.

O conceito de imagem dialética proposto por Walter Benjamin serve de ponto de charneira para abordar as relações entre imagens e entre tempos. No contexto da imagem projetada, a década de 1990 assinala um momento de convergência entre o cinema e a arte contemporânea, por um lado, temos um interesse crescente dos artistas pelo cinema enquanto matéria de trabalho⁴, por outro a possibilidade do cinema deslocar-se das salas e ser apresentado no contexto da instalação artística numa galeria ou num museu. Sobre esta relação dinâmica Erika Balsom acrescenta, que este interesse não é novo, e que esta interação remonta à década de 1960 ou até mesmo à época das vanguardas históricas.⁵ Em 1990 a exposição *Passages de l'image*⁶ aproxima artistas visuais e cineastas num contexto expositivo de museu, com objetivos claros de refletir sobre a imagem e os seus suportes, no contexto da arte contemporânea, do cinema e da televisão. As projeções de imagens com recurso à prática da instalação, permitiam cruzar as obras de Dan Graham e de Chris Marker, de Bill Viola e de Chantal Akerman, entre outros. Sublinhamos ainda, a exposição *Voyage (s) in Utopia, Jean-Luc Godard, 1946-2006* (2006) no Centro George Pompidou, que assinalou um momento

⁴ Encontramos este interesse nas obras *Overture* (1986) de Stan Douglas, e *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon. Ambas são construídas a partir da apropriação de material cinematográfico.

⁵ Balsom, Erika. *Introduction: The Othered Cinema*. In *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. 2016 p. 9-26. Amsterdam: Amsterdam University Press. doi:10.2307/j.ctt45kdsq.4

⁶ *Passages de l'image* – Comissariada por Mnam, Catherine van Assche, Catherine David, Raymond Bellour. A exposição aconteceu no Centro Georges Pompidou, Paris, entre 19 setembro de 1990 a 13 janeiro de 1991 - https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-dda95bf816d58645411ae3ede6326f4¶m.idSource=FR_E-39df101b12791b8629a543faa8867170 (consultado 24-10-2020).

inclassificável da passagem das obras de um cineasta para um contexto de museu. Os filmes transformados em múltiplas projeções, numa proposta de exposição-instalação que fragmentava os filmes, dando-lhes um sentido de expansão imagética plástica⁷.

Enunciamos a seguir algumas exposições e artistas que contribuíram em maior proximidade para o trabalho aqui desenvolvido. Tomamos como referência a exposição *Into the Light- A imagem projetada na Arte Americana 1964-1977*, cuja base se centrava na instalação de obras de artistas fundamentais (e fundadores) na prática da instalação-filme, que esteve patente no Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém em 2004. Também a exposição da obra *Interregnum* do artista Stan Douglas, apresentada no Museu Coleção Berardo (2015) serve de motivo para uma consideração em torno da vídeo-instalação, apontando para as referências históricas no uso do vídeo de Nam June Paik, Wolf Vostel, Peter Campus e Michael Snow.

Ao elaborarmos uma reflexão sobre o vídeo, surge um exemplo cuja influência que se torna fundamental para o objeto de estudo desta dissertação, que é a obra de Samuel Beckett, nomeadamente a sua atenção e dedicação aos meios de gravação e de reprodução. No sentido de elaborar uma consideração em torno da atenção, recorreremos a um conjunto de artistas, como Ad Reinhardt, cujo o trabalho se debruça conceptualmente sobre a necessidade da concentração do olhar, face a uma sociedade promotora da dispersão. Na abordagem às questões da percepção e do movimento, recorreremos à necessidade ancestral do Homem entender os fenómenos do movimento, a par das descobertas e posterior influência de Étienne-Jules Marey ou Eadweard Muybridge no trabalho de artistas como Marcel Duchamp.

⁷ *VOYAGE(S) EN UTOPIE, JEAN-LUC GODARD, 1946-2006 - à la recherche d'un théorème perdu* de 11 mai 2006 a 14 ago 2006 - https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-635e8a57a0e81c3f713ab235ce2c7c42¶m.idSource=FR_E-6b23db889ec0b587af14a8648c813f8 (consultado 24-10-2020).

1.2 Imagem mental e fotografia

“O verdadeiro rosto da História afasta-se veloz. Só podemos reter o passado como uma imagem que no instante em que se deixa reconhecer lança um clarão que não voltará a ver-se.”⁸ - *Walter Benjamin*

Com o surgimento da fotografia, no início do século XIX toda e qualquer relação com o passado deixa de se estabelecer apenas com o exercício da rememoração mental. O surgimento da imagem técnica⁹, como Flusser designa a fotografia, com as suas singulares características de representação, abrem a possibilidade de aceder a uma imagem que na sua dimensão ontológica, que citando André Bazin, “revolucionou radicalmente a psicologia da imagem.”¹⁰ Esta revolução dá-se porque pela primeira vez na história torna-se possível criar uma imagem que reproduzia um decalque de uma determinada realidade. O caso histórico de Niépce na década de 20 do século XIX marca o início dessa espécie de magia. Eduardo Cadava, no seu texto intitulado *Mortificação*, construído a partir de alguns conceitos de Benjamin, acrescenta que “Melhor que reproduzir, perfeita e fielmente o fotografado, a imagem fotográfica conjectura a sua morte” e mais adiante, cita o escritor francês Pierre Mac Orlan, que em 1930 escreve no prefácio de um livro dedicado ao trabalho fotográfico de Atget que “O poder da fotografia consiste em criar morte súbita...o click da câmara suspende a vida numa ação, que o filme revelado revela a sua essência.”¹¹ A fotografia assume o protagonismo para convocar em simultâneo duas perspetivas sobre imagem que de alguma forma se apresentavam como dissonantes e sobre as quais iremos apresentar.

⁸ Benjamin, Walter – *Teses sobre a Filosofia da História*. 1994, p. 159.

⁹ Villem Flusser designa este termo para se referir a todas as imagens que são executadas a partir de um mecanismo ou aparelho. Imagem técnica opõe-se assim a todas as imagens que ao longo da história foram produzidas pela mão humana. Flusser, Vilém; *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Ed. Hucitec 1985 p.10.

¹⁰ Bazin, André - *A Ontologia da Imagem Fotográfica*. p.264 in *Ensaio sobre a Fotografia de Niépce a Krauss*, ed Orfeu Negro, 2013.

¹¹ Cadava, Eduardo - *Words of Ligth*. 1998, p. 35.



Figura 2 - Alegoria da Caverna de Jan Saenredam, according to Cornelis van Haarlem, (1604), Albertina, Vienna

De uma maneira geral, a ideia de imagem é empiricamente associada à visão (imagem visual), ao domínio do visível. Podemos definir dois caminhos possíveis para entendermos a imagem, - imagem como algo que se projeta no exterior, sendo extrínseca ao corpo (perspetiva Platónica), ou, - algo que ocorre numa dimensão interior, no corpo do indivíduo, numa dimensão mental, resultante da experiência (perspetiva Aristotélica). Na perspetiva de Platão a imagem é algo que vemos, ideia que assenta na narrativa da “alegoria da caverna”, onde um conjunto de prisioneiros, detidos e retidos, apenas podem observar o que se lhes apresenta no plano de observação frontal. Confinados a uma reduzida experiência do mundo, apenas observam as imagens projetadas, na realidade, tratam-se de sombras projetadas, a partir de um foco de luz que incide num ou mais corpos, que se posicionam atrás dos prisioneiros e aos quais nunca têm acesso com a visão. Estas sombras projetadas confinam a possibilidade que se revela na experiência máxima de vida¹². A produção visual de imagens, através de todos os meios disponíveis para a sua execução têm uma dimensão Platónica, por assentarem no paradigma de algo que se projeta no exterior, assumindo as mais variadas materializações. Essa abordagem

¹² Platão - *A república*. 1987, p.315-317.

segue o entendimento de Aristóteles, que no texto *De Anima* concebe a imagem em vários estágios, sonoros, táteis, visuais, entre outros, cujo o efeito marca sobretudo o domínio e as capacidades da imaginação.¹³ Imagem surge, então, como fenómeno no cérebro a partir dos estímulos fornecidos pelos sentidos¹⁴ e pode ser o resultado de uma construção imaginária, de uma proposta criativa, ou de um sonho. Em qualquer dos casos estas imagens estabelecem claras âncoras com a realidade e experiência vivida, numa permanente relação com o real.¹⁵ Tendo em conta a explanação de Damásio no texto *O que é uma imagem e o que é um padrão neural?*¹⁶ é notório o seu entendimento de base Aristotélica de imagem, que abrange as várias modalidades sensoriais, a visual, a auditiva, a olfativa, a gustativa e a somatossensorial (palavra que deriva do grego soma [*ἄθροισμα*], que significa «corpo»). Esta abordagem ajuda a aceder a uma ideia de imagem num sentido mais amplo e não apenas no restrito domínio da visão, tão amplamente matizado na sociedade contemporânea. Neste sentido, um som, um toque ou uma sensação são também estímulos produtores de imagens. A partir desta linha de pensamento todo o nosso relacionamento com o mundo através dos sentidos é traduzido em imagens, são construções cerebrais e interiores a partir de um facto exterior (objeto, lugar ou pessoa) com o qual nos relacionamos.

É na memória que vão ficando depositadas e arquivadas as inúmeras imagens que são fabricadas a cada instante. Segundo Bergson, a memória torna-se matéria e enquanto extenso depósito de imagens vai fornecendo referências com as quais podemos dar vida, ou trazer à existência, novas imagens.

Ao trabalharem no campo expandido da imagem, com recursos a vários media, os artistas colocam em evidência algumas questões que foram abordadas neste texto e que são muito bem sintetizadas por Jacques Rancière, quando diz que “a imagem não é uma exclusividade do visível”¹⁷. O imaginário e a capacidade de criar estão intimamente relacionadas com este arquivo de imagens, compiladas como imagens do passado. Estas imagens no depósito da memória servem de combustível ao imaginário, desta forma a

¹³ Podemos notar a importância da relação entre a percepção captada pelos sentidos e os seus efeitos para o domínio da imaginação na seguinte citação: “Mas a imaginação não ocorre sem percepção sensível e tampouco sem a imaginação ocorrem suposições.” – Aristóteles - *De Anima*, III, 2006, 427, a17 p.110.

¹⁴ Damásio, António - *O mistério da consciência*. 1999, p.26.

¹⁵ Na primeira parte da sua tese, intitulada *Imagem e Percepção*, Pedro Cabral Santo apresenta um conjunto de formulações para a noção conceptual de imagem. Neste sentido, recorre às visões de Platão e Aristóteles e a fim de estender as suas explanações, elenca os vários termos que de alguma forma correspondem aos vários caminhos que a noção de imagem pode percorrer: *Imago* (latim), *Eidos* (grego), *Eidolon* (grego) e *Eikôn* (grego).

¹⁶ Damásio, António - *O mistério da consciência*. 1999, p.401.

¹⁷ Rancière, Jacques – *O Destino das imagens*. 2011, p.15.

imaginação e a sua “função fabuladora”¹⁸ constitui-se como ação de combate contra a fatalidade e inevitabilidade da representação da morte. Gilbert Durand¹⁹ aponta para Bergson como o autor que sublinha de forma singular a função biológica da imaginação, como reação e capacidade de adaptação do sujeito, quando confrontado com condições adversas.

1.3 Imagem dialética em Benjamin (a ideia de montagem)

Conforme questiona Max Pensky:

“What possible philosophy of history could explicate the difference between the past and “what-has-been,” between the present and the “now”? What could it mean to claim that an alternative version of historical happening depends on a “flash” of synthesis between what has been and a now: what role does such a claim leave open for the historical researcher? Why should we prefer a “constellation” to a solid work of critical historiography?”²⁰

O período que compreende as últimas décadas do século XIX, revela-se como momento de grande rutura perante novos desenlaces. As consequências da revolução industrial, o desenvolvimento científico e tecnológico, a evolução de uma sociedade assente na importância do capital, o deslocamento da atenção dada à figura de Deus perante as novas possibilidades criativas do Homem e a falência das grandes narrativas Históricas marcam este cenário de grandes interrogações. O problema do passado histórico, sobretudo perante o lançamento de novos paradigmas (sob influência do desenvolvimento tecnológico, científico e cultural, vivido durante os finais do século XIX, que encontra na Exposição Universal de 1889 em Paris²¹ um momento de apoteose simbólica) que alteram profundamente a sua relação com a vida e com a história. Durante séculos a pintura, enquanto categoria artística, foi a disciplina que por excelência permitia a possibilidade da representação visual sobre e em torno do passado, (de uma forma muito linear, subordinada a um conjunto de temáticas da vida, nos âmbitos, religioso, social, político, mitológico, quotidiano, imaginário e simbólico). Mas com a invenção e afirmação da fotografia, no início do século XIX (e no caso específico do retrato),

¹⁸ Conceito desenvolvido por Henri Bergson em 1932.

¹⁹ Durand, Gilbert – *A imaginação Simbólica*. 1994, p. 98.

²⁰ Pensky, Max - *Method and time: Benjamin's dialectical images*. 2004, p.177.

²¹ Na Exposição Universal de 1889 em Paris é inaugurada a Torre Eiffel, com objetivo de celebrar o centenário da Revolução Francesa.

o retratado tem imediatamente uma imagem de um tempo (que se torna imediatamente passado), porque a imagem fotográfica nunca é presente nem é passado, mas sim uma “imagem do passado” (Walter Benjamin).

Para Benjamin o acesso ao conhecimento dá-se através de atos que envolvem um conflito entre tempos, contudo o momento da revelação, de uma nova percepção é determinante para aceder ao conhecimento - este momento dá-se no que ele define como “agora”, um instante onde se dá algo novo. Neste sentido, para ele uma imagem do passado representa sempre a morte do mesmo, a evidência de que ele já não está. No entanto a ativação da memória possibilita construir, a partir das imagens do passado algo que emerge, que é novo e ganha uma dimensão concretizadora. Contudo, é importante introduzir uma referência importante nesta ideia Benjaminiana, que acompanhou o pensamento do autor sobre esta temática e que se tornou um elemento fundamental para a construção do projeto das *Passagens*, que é a figura do *Flâneur* (Personagem construída por Baudelaire), figura absolutamente determinante na conceção do elemento que estabelece a relação entre o Espaço e o Tempo. A ideia de um personagem, *Flâneur*, que passeia pelas ruas (espaço) impregnadas de imagens e sugestões visuais, que vai recolhendo a informação, que se vai acumulando voluntária e involuntária e que se empilha, como que por camadas, no arquivo da memória.

No início do texto *Teoria do conhecimento, teoria do progresso* Benjamin afirma que “O conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”.²² A transmissão do conhecimento tem uma essência predominantemente visual para Benjamin, de tal forma que se torna difícil contornar as imagens que mentalmente vamos construindo. Encontramos na linguagem de Benjamin uma permanente incidência na problemática da essência da imagem. A sua relação, primeiro com a fotografia e posteriormente com o cinema, tornam evidente a presença desta problemática. A sua obra *Livro das Passagens*, é entendido como um compêndio construído a partir de citações e frases que, de forma solta e desarticulada, produzem uma experiência semelhante a de alguém que passeia pela cidade a ver as montras, ora passa por uma montra de uma loja de ferragens, como no instante a seguir, confronta-se com a vitrine de uma pastelaria, no entanto, quando ainda estava a tentar assimilar a vista anterior, já está perante outra montra, agora de vestuário, e assim por diante. Esta experiência pode ser estendida a várias possibilidades que encontramos numa relação

²² Benjamin, Walter - *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso* in “Passagens”, Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. (N 1, 1).

quotidiana com as imagens. Da condição contemporânea muito próxima do espectador que caminha pela rua pejada de montras, ao ato privado de folhear e observar um álbum fotográfico, ou assistir a um filme numa sala de cinema, estamos permanentemente a saltar de imagem em imagem, de momento em momento, na busca de um sentido, de um alinhamento. Esta experiência quotidiana é trabalhada por John dos Passos, no romance *Manhattan Transfer*, que simula através da escrita, uma visão de câmara de filmar que faz um varrimento de fragmentos e de situações de rua, como que de um enorme plano sequência em vídeo se tratasse. Perante as fotografias num álbum ou sentado numa sala de cinema, e ao contrário do *Flâneur*, o espectador perde a mobilidade da deslocação do corpo, porque ao folhear um álbum fotográfico, apenas as folhas vão-se movimentando. Na sala de cinema esta imobilidade é fundamental para que se cumpra o seu propósito ali. Sobre isto, Serge Daney diz o seguinte: “Mais ce qu'on oublie, c'est que le mouvement des images de cinéma n'a pu être perçu que parce que le gens - le public - étaient immobiles devant des images.”²³. A experiência de passear o olhar pelas imagens torna-se a ação essencial para aceder à narrativa cinematográfica, criada através da lógica da montagem.



Figura 3 - *Passage du Saumon*, Paris, (April 1899). (Foto de J. Barry, cortesia do Musée Carnavalet / Roger-Viollet)

²³ Daney, Serge - *Du defilement au defile*. 1989, p.49.

A ambiguidade inerente ao ato de ver imagens, independentemente do contexto e forma como nos são apresentadas, levam Benjamin a propor o conceito de imagem dialética. Que é apresentado como noção fundamental, que serve ao mesmo tempo de método para aceder à essência da imagem, também designado de “imagem autêntica”,²⁴ reveladora de algo que está entre tempos, onde não pode haver uma continuidade linear entre eles.²⁵ Para Benjamin este momento da revelação acontece como um *flash* ou relâmpago e dá-se sempre no tempo do “agora”. Este conceito chave para Benjamin, ou, se quisermos, “pedra angular metodológica”, como lhe chama Pensky, tem sido alvo de investigação de muitos estudiosos da obra de Benjamin. No entanto, confrontados com o problema da obscuridade da sua definição, (aparentemente planeada pelo próprio Benjamin) tem dificultado a sua aplicação e promovido variadas tomadas de posições. Neste sentido, Max Pensky refere que, Rolf Tiedeann, um dos principais editores da obra de Benjamin, argumenta que o conceito de “imagem dialética” nunca alcançou qualquer uniformidade terminológica,²⁶ chegando a concluir que este conceito (imagem dialética) é impossível de classificar à luz de uma definição inequívoca.

O princípio da montagem é o método adotado, que ele designa de “montagem literária”, ao qual é associado a noção tutelar de imagem, por dizer “Não tenho nada a dizer. Só a mostrar”²⁷. O ato de mostrar, dar a ver, é uma ideia muito forte em Benjamin. A ação de “mostrar” pretende ascender a uma dimensão de imagética forte, explorando as suas variadas possibilidades – poéticas e imaginárias? A ideia de “mostrar”, inclui também outro conceito que aqui se associa, que é o de “revelação” (no sentido bíblico, a revelação compreende a passagem de conhecimento e informação através de visões e sonhos, como no caso da revelação dada ao apóstolo João para a escrita do livro conhecido como Apocalipse). O termo grego *apokálypsis* significa literalmente “revelação” ou “ação de descobrir”, onde se tem acesso ao conhecimento. Parte importante no acesso ao conhecimento, é a necessária tarefa de lidar com a História, as suas marcas e as suas consequências. Para Benjamin o modelo histórico tradicional, isto é, a forma de narrar a História, assente na ideia de *timeline*, cuja estrutura de construção linear está obsoleto, o que de alguma maneira compromete a relação do homem com o seu passado factual. Benjamin propõe aplicar à história o princípio da montagem (não linear) e querer contemplar todos os elementos do passado, misturar num plano de equivalência

²⁴ Benjamin, Walter - *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso* in “Passagens”, Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. (N 2a, 3).

²⁵ *Ibidem*, (N 7, 7).

²⁶ Max Pensky - *Method and time: Benjamin's dialectical images*. 2004, p.178.

²⁷ Benjamin, Walter - *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso* in “Passagens”, Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. (N 1a, 8).

os grandes e pequenos momentos do passado.²⁸ O método e o pensamento em torno da montagem são igualmente marcados pela influência de Aby Warburg e o seu inacabado projeto *Mnemosyne*, construído entre 1925 e 1929, e que de forma muito sumária propunha uma História da Arte através de imagens. Este projeto era composto por um conjunto de painéis, onde eram montadas imagens que entre si criavam uma livre circulação de leituras. A colocação das imagens não obedecia a nenhuma orientação linear, histórica ou cronológica, apenas formal, inusitada ou casual. Esta proposta assenta claramente no princípio da ideia partilhada por Benjamin, de que a relação com História deixa de fazer sentido a partir de uma estrutura linear, mas sim através da montagem de fragmentos.²⁹



Figura 4 - Aby Warburg - *Atlas Mnemosyne* (1924-29)

²⁸ Ibidem (N 2, 6).

²⁹ A influência do pensamento de Warburg e de Benjamin refletem na forma de se pensar a exposição, como ato que permite uma relação livre, não linear entre objetos, imagens e obras de arte. Esta influência disseminou-se através do século XX. Para exemplificar, esta influência é visível nas exposições organizadas por El Lissitzky durante a segunda década do século XX, propostas expositivas promovidas pela Bauhaus, projetos expositivos como *Les Immatériaux* – comissariado por Jean-François Lyotard e Thierry Chaput, passando pelo projeto Atlas de Gerhard Richter e pela exposição ATLAS¿Cómo llevar el mundo a cuestas? de George Didi-Huberman.

O seu interesse pelo cinema vai ao ponto de destacar as suas “qualidades táteis” e materiais, face à sua potência visual. Estas “qualidades táteis”³⁰ permitiam uma enorme e inovadora possibilidade de construir imagens com diversos sentidos narrativos, caminho que o cinema seguiu até aos nossos dias. A admiração que Benjamin vai ter pelo o trabalho cinematográfico dos autores das vanguardas russas, ancorado nas novas técnicas da montagem promovidas por Eisenstein, permite-lhe estender o conceito de montagem aplicado às áreas do pensamento e da história. As noções de Benjamin sobre a “montagem” tem tido uma forte influência na forma de planificar e apresentar exposições, em particular no contexto artístico, um conjunto de obras expostas num espaço apresentam-se como fragmentos, que por muito que se queira linear o espetador terá sempre a liberdade de fazer as suas associações.



Figura 5 - Sergei Eisenstein (1898-1948)

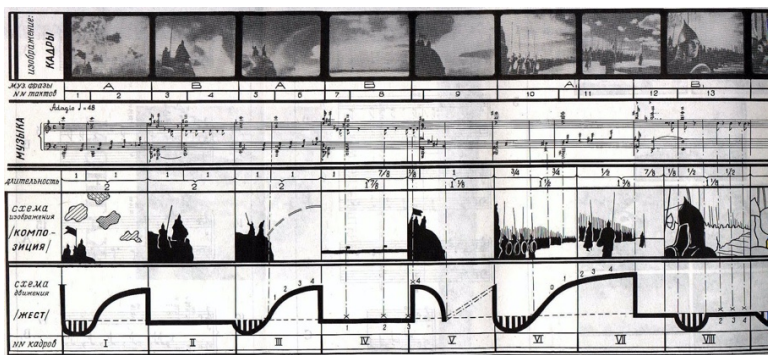


Figura 6 - Sergei Eisenstein, (1898-1948) *vertical montage*.

³⁰ Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1994, p. 107.

Importa-nos deslocar para o território da arte, o conceito de “imagem dialética” lançado por Benjamin. Este ajuda-nos a entender o universo particular da arte como zona onde podemos aceder a um momento de verdade. Uma obra de arte tem o poder de levar o espetador a um momento de “revelação”. Este acontecimento é designado por Benjamin como um *flash*, ou um relâmpago. Nesse momento, o espetador como que acede a uma “imagem autêntica”, dada através da experiência da obra de arte. Essa experiência é sempre sentida no momento em que se dá essa revelação e traduz-se naquilo a que Benjamin designa de “agora”, ou seja, o momento particular desse encontro, dessa revelação.

1.4 Imagem projetada

“A mudança do olhar do espetador de um ecrã único para o espaço circundante imita a imobilidade inerente à câmara. Estas imagens surgem no espaço da galeria escurecida de uma forma radicalmente diferente das imagens vividas no cinema”³¹ - *Chrissie Iles*

Na sua tradição, o cinema tem prolongado aquilo que a pintura criou e desenvolveu por séculos: a questão da representação, a persistência da figuração como resultado da contemplação do real a partir do ponto de vista único. A perspetiva sustentada no ponto de fuga e criada no período da renascença é, durante séculos, o principal artifício para que a ilusão da terceira dimensão aconteça numa superfície bidimensional. No entanto, o seu surgimento procurava especialmente uma centralização e orientação do ponto de vista do espetador, através do plano bidimensional, de forma a construir uma certa narrativa de acontecimentos visuais. O paradigma da imagem no mundo ocidental tem sido fundado sob esta estrutura, ancorada durante séculos na pintura da qual o cinema é herdeiro. Neste alinhamento o olhar do espetador é orientado, segundo o sentido hierárquico planeado para a imagem. No caso da pintura, esta era planeada numa relação espacial com a arquitetura do lugar, permitindo a criação de pontos específicos de observação.

Não se pretende neste contexto listar definições para o que se entende por cinema, contudo, partimos da ideia do cinema como o grande acontecimento do século XX, ou “a capital

³¹ Iles, Chrissie - *Entre a Imagem Estática e a Imagem em Movimento*. 2004.

do século XX” como refere Bragança de Miranda³² e dos seu elementos intrínsecos (muito mais que a soma das partes), tais como: o filme, a sala escura, a montagem, os espetadores, a imagem projetada, a narrativa, a imagem e o som, que estruturam o imaginário dos artistas que trabalham com a imagem projetada. Na sua dimensão literária, arquitetónica, performativa e teatral, cinema vai servir de grande influência nas propostas artísticas assentes na imagem projetada de artistas como Anthony McCall, Michael Snow, Bruce Nauman e Dan Graham (sobre os quais falaremos mais adiante), que sustentam as suas obras na extensão dos limites destes elementos particulares ao cinema.

Isto acontece, porque o cinema tradicional é sobretudo de carácter retiniano, num uso preponderante da visão, colocando espetador algemado no seu lugar, ideia expressa por André Bazin, inúmeras vezes, nos seus textos³³. Chrissie Iles refere que para Roland Barthes o espaço físico da sala de cinema é em si um espaço fechado onde não há circulação, movimento ou troca.³⁴ O cinema proporciona uma relação com o espetador que privilegia a visão e a audição³⁵ em detrimento dos outros sentidos, ancorado no poder da construção narrativa, propulsionada pelo poder envolvente da montagem, cujo objetivo é mobilizar todas as capacidades percetivas do espetador.

Paralelamente a abordamos a fotografia e a relação de profunda afinidade com o cinema e posteriormente igualmente importante para ter uma enorme influência nas artes visuais. A fotografia foi durante o século XX sempre progredindo no sentido da sua plena democratização. Ainda nos finais do século XIX passou a ser possível que um utilizador comum pudesse tirar as suas próprias fotografias³⁶ abrindo caminho para o início da história da fotografia vernacular³⁷, distinguida quer, pela acessibilidade e facilidade no uso, como pela autonomia que conferia ao indivíduo. Muito por causa da portabilidade das câmaras e das dinâmicas comerciais de baixo custo, a prática da fotografia contrastava com o peso e inacessibilidade do cinema, que dependia de elevados custos e de um coletivo de recursos

³² Miranda, José Bragança de – *O duplo movimento da constelação*. 2020, p. 213.

³³ Escritos para os *le cahiers du cinema* publicados originalmente entre 1918 e 1958, compilados e publicados posteriormente no livro *O que é o Cinema*, 1992.

³⁴ Iles refere-se ao texto *Upon Leaving The Movie Theatre*, in Theresa Hak Kyung Cha, Ed. *The Cinematographic Apparatus: Selected Writings* (Nova Iorque: Tanam Press, 1980) - Iles, Chrissie – *Entre a Imagem Estática e a Imagem em Movimento* p.5.

³⁵ O som só mais tarde, no início era *motion and emotion*, tudo tinha de ser feito com e a partir da imagem visual. Até ao final da década de vinte, os realizadores gozavam com a entrada do som no cinema – Chaplin, Eisenstein, Raoul Walsh, etc.

³⁶ George Eastman funda em 1881 a Eastman Dry Plate Company e partir de 1888, lança a kodak nº1, uma camara fotográfica portátil de uso acessível e democrático. Este momento introduz a prática da fotografia amadora.

³⁷ Termo usado para designar a fotografia produzida em contexto não profissional. A fotografia vernacular terá uma amplitude de larga escala com as máquinas fotográficas portáteis e a sua acessibilidade. Os álbuns de família serão os principais beneficiados com essa democratização.

humanos para que a sua prática se efetivasse. Aquilo que acontece com a fotografia nos finais do século XIX (1888), só chega ao cinema umas décadas mais tarde (1923), novamente provenientes do universo comercial Eastman/Kodak, surge com objetivo de democratizar o uso da câmara de filmar³⁸, primeiro no formato 16mm, seguindo-se os formatos 8mm e super 8mm, como respostas para uma maior utilização vernacular do filme. Desta forma o tradicional formato do 35mm permanecia estabelecido para uso profissional. Apesar desta evolução e tentativa de democratização do uso da câmara de filmar, a prática expandida da utilização destes equipamentos só se massifica a partir da década de 60. Em particular o formato super 8mm tornou-se popular principalmente nos Estados Unidos da América. Nesta época de ascensão económica, do pós – 2ª guerra, tornou-se comum o uso doméstico das câmaras portáteis com o intuito de produzir filmes caseiros e familiares. Sensíveis a estes fenómenos muitos artistas nesta década enveredam por experiências no uso do filme, da captação à projeção. São inúmeras as experiências ao nível do cinema experimental (Jonas Mekas, Andy Warhol, James Benning, etc.), e das instalações de imagem projetada (Bruce Nauman, Anthony McCall, Michael Snow, Dan Graham, etc.) que encontram um eco nas propostas teóricas e conceptuais dos artistas e teóricos de correntes que se vão estabelecendo na época, como a Pop Arte, a Arte Conceptual e o Minimalismo. É de notar o interesse e o trabalho que Andy Warhol dedica a estes media. Parte para a exploração das suas potencialidades, dos seus limites e fragilidades. Esta experimentação dá-se não só pelo entendimento performático no ato da captação da imagem, como das virtualidades instalatórias no ato da projeção e exposição. Na tentativa de levar os meios técnicos ao limite, produziu filmes em tempo real, utilizando várias bobines de película para o efeito. Tomemos como exemplo o filme *Sleep* (1963), no qual filma um homem que dorme durante mais de 5 horas. Experimentou e criou obras projetadas em duplo ecrã, é exemplo disso a instalação-filme *Lupe* (1966), que recria na forma de uma ficção de natureza documental, os últimos momentos, de vida da atriz Lupe Velez. Destacamos igualmente o interesse de Warhol pela montagem cinematográfica, quer pelo uso, quer pela sua ausência. Tomemos o caso dos seus *Screen Tests* (1964-66) um conjunto de cerca de 472 filmes³⁹ realizados em película de 16mm, que exploram o tempo real através de planos fixos,

³⁸ Em 1923 é lançado o formato 16mm, com a ambição de alcançar o mercado não profissional do cinema. No contexto da grande depressão, em 1932, é lançado o formato 8mm, que se apresentava mais económico que o anterior formato. Em 1965 é lançado o formato super8mm, que se tornou amplamente popular no universo doméstico.

³⁹ Para mais informações sobre estes trabalhos de Andy Warhol: <https://www.warhol.org/lessons/screen-tests/> - (consultado 26-07-2020).

apenas intervencionados através do processo da desaceleração (*slow motion*) que no momento da projeção transforma por completo a experiência e a noção de real.



Figura 7 - Factory Warhol - *Screen tests* (1964-66)



Figura 8 – Andy Warhol, frame da obra *Screen Test de Edie Sedgwick* (1964)

Em particular os artistas associados ao movimento minimalistas, nortearam as suas propostas em torno da problemática da percepção, (elemento fundador na relação entre espectador e objeto) onde os sentidos são essenciais para um envolvimento total do espectador na obra.



Figura 9 - publicidade Kodak super 8mm (1961)



Figura 10 - publicidade Kodak (1947)

Grande parte dos artistas que começaram a experimentar o uso do filme e posteriores projeções do mesmo, eram movidos por um interesse comum – desconstruir a experiência clássica do cinema, nas suas mais variadas possibilidades. Grande parte destes artistas procuravam novos entendimentos sobre o espaço, o corpo, a imagem, a bidimensionalidade, a tridimensionalidade, a luz, e a percepção, entre outros. Conceitos sempre importantes para a reflexão sobre arte e prática artística. Neste contexto, Donald Judd apresentou no seu célebre texto *Specific Objects* (1965) um triângulo importantíssimo para a nova experiência artística: o espectador, o objeto e o espaço, onde se desenvolveria o exercício revelador da percepção. Tendo em conta esta nova forma de pensar as suas práticas artísticas, esta geração de artistas propôs o envolvimento do espectador numa experiência desencadeada pela relação com os objetos, com o espaço arquitetónico da galeria, transformando o próprio espaço num campo perceptivo. Nesta atenção dada ao espectador, como elemento determinante na experiência da arte que se torna sobretudo espacial, encontramos o sentido dado por Benjamin através da figura do *Flâneur* como alguém que ao percorrer um caminho vai estabelecendo uma relação visual pelo que o envolve, sobretudo, imagens e objetos.



Figura 11 - Donald Judd junto da sua obra na Whitechapel Gallery, Londres (1970)

Parte dos artistas que trabalham com a imagem projetada partilham estas ideias sobre a espacialidade, que estão presentes nas obras dos artistas conhecidos como minimalistas. Estes artistas que se notabilizam durante as décadas de 60 e 70 vivem um momento particular com a atenção virada para influências do período das vanguardas do início do século XX, nomeadamente, referências lançadas pelos artistas: Malevich, Vladimir Tatlin, Hans Richter, El lissitzky, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Marcel Duchamp. Estes conjunto de artistas viveram um momento de profundo questionamento dos limites da arte e da prática artística. Também estes artistas estavam interessados na imagem em movimento, em particular na imagem projetada. Encontramos essa procura em obras que disso são exemplo tais como: *Anemic Cinema* (1925-26) de Marcel Duchamp e *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter, que procuram uma exploração do filme através do jogo das formas, do ritmo visual e sonoro, que exploram as possibilidades da imagem projetada.

Destacamos novamente o facto de ser neste contexto que as fronteiras disciplinares e técnicas se esfumam, dando origem ao que é designado de arte na era “pós-media”⁴⁰, conceito promovido por Rosalind Krauss, numa reflexão em torno do artista belga Marcel Broodthars e das suas instalações de difícil identificação, nas quais usa a apropriação de objetos, imagem projetada com recurso aos *média* do filme e da fotografia.

⁴⁰ Krauss, Rosalind - *A Voyage on the North Sea - Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 1999.

Ao partirem para experiências em película (inicialmente em 8mm e 16mm) este grupo de artistas estende as noções sobre o posicionamento do espetador perante a imagem em movimento. Muitas das instalações-filme destas décadas destacam-se por incitar o espetador à ação; a um literal movimento corporal, propondo por vezes, um deslocamento com uma certa velocidade para que este possa aceder à imagem. A relação entre espetador e filme acaba por estar no centro de algumas das propostas artísticas desta época. As pesquisas na tentativa de materializar literalmente o filme conduzem-nos a resultados surpreendentes como é o caso de *Line Describing a Cone* (1973), de Anthony McCall, onde através do tempo do filme, este se vai transformando numa peça escultórica permitindo uma forte experiência corporal. As projeções atingem o espaço da superfície das paredes de forma totalitária, sem redutos ou condicionamentos. As projeções múltiplas e sequências permitem uma espécie de correspondência rítmica e um vasto campo de intervalos percetivos entre imagens. Em muitos casos permite-se a experiência da imersão na imagem.

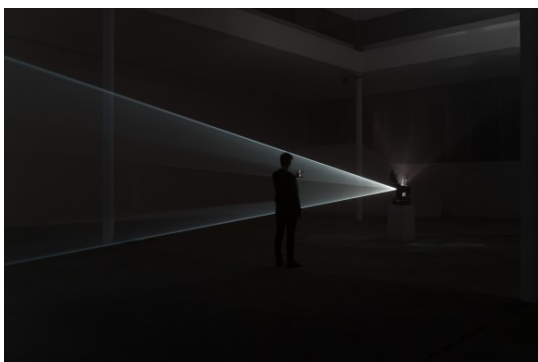


Figura 12 - Anthony McCall - *Line Describing a Cone* (1974)

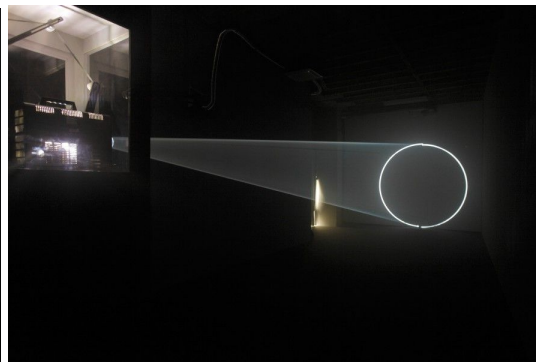


Figura 13 - Anthony McCall - *Line Describing a Cone* (1974)

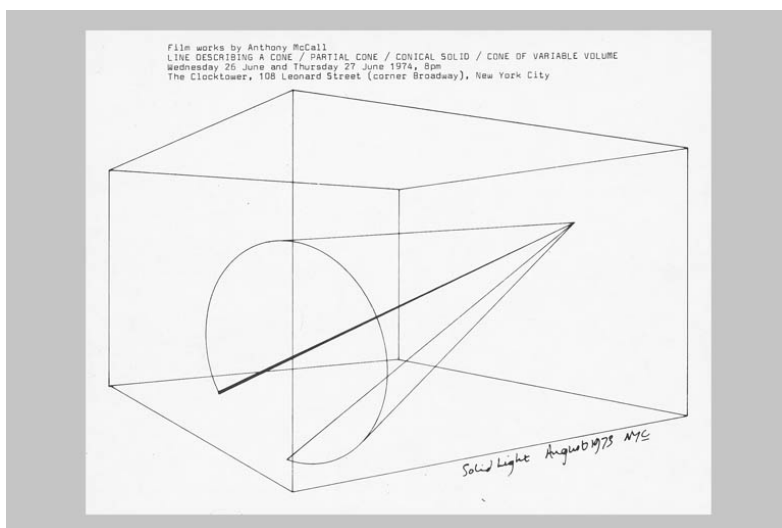


Figura 14 - Anthony McCall - *Line Describing a Cone* (1974)

A propósito da obra *Line Describing a Cone*, exposta no contexto da exposição *Into the Light – A Imagem Projetada na Arte Americana 1964-1997*⁴¹, a curadora responsável pelo projeto e pelo departamento de filme e vídeo no Whitney Museum of American Art refere “Ao alterar o espaço da sala de cinema convencional, e introduzir múltiplos pontos de vista, *Line Describing a Cone*, produz uma forma volumétrica que, na sua efêmera mas tangível solidez, une as propriedades do Filme, escultura, performance e arte conceptual.”⁴² Esta obra é composta por um filme (pertencente a uma série iniciada na década de 70 em 35mm) projetado numa parede do espaço da galeria, em que o tradicional feixe de luz que emana do projetor adquire uma forma escultórica, que ao longo do filme se vai construindo. Começa por um ponto, que gradualmente deriva para uma linha, culminando num círculo projetado que acaba por se fechar por completo. No entanto devido à presença de fumo artificial na sala, ao longo da duração da projeção, o feixe de luz assume uma presença física que nasce num simples ponto, acabando por culminar num cone. O espetador, ao invés de estar sentado (numa condição estática) como seria espetável numa sala de cinema, tem a possibilidade de ir interagindo livremente com a peça, que é um filme e escultura em simultâneo.

Este interesse pelos dispositivos óticos e mecânicos de captação de imagem, derivaram para a experiência libertadora no uso dos meios que até então estavam vedados às artes visuais. A aproximação ao cinema é notória, mas sublinha-se sobretudo, a procura de um outro paradigma para o espetador. Estas propostas artísticas refletiam, como foi enunciado anteriormente, ampliar conceitos em torno da experiência do espetador perante uma obra de arte. Em muitos casos essa procura gira em torno da tentativa de convocar todos os sentidos do espetador. Dessa forma, dá-se como que num processo de recuperação histórica, uma busca pela ambição do efeito cinestésico que os panoramas tiveram ao longo do séc. XIX. Os artistas procuram desconstruir espaços tradicionais da galeria e das salas de cinema (Dan Graham), no sentido de os unir num nova forma de espacialidade, entendida por eles como um espaço ou zona híbrida. Como refere Jonathan Crary, os panoramas implicavam de forma inédita a mobilidade do observador, que durante séculos tinha sido orientado e conduzido pelo ponto de vista (através da perspectiva dada pelo ponto de fuga) na pintura, o que não acontecia por exemplo com os dioramas, que voltaram a colocar o observador numa estrutura de controlo, onde se passava a controlar o tempo e o espaço. Crary refere que “A pintura panorâmica circular ou semicircular rompia claramente com o ponto de vista localizado da pintura em perspectiva

⁴¹ A Exposição decorreu no Centro Cultural de Belém entre 8 de Outubro de 2004 a 2 de Janeiro de 2005.

⁴² Iles, Chrissie - *Into the Light- A imagem projetada na Arte Americana 1964-1977*. 2004, p.50.

ou da *camera obscura*, o que permitia ao espetador uma ubiquidade ambulatória.”⁴³ Neste sentido, as instalações artísticas de imagem projetada de ecrãs múltiplos, panorâmicos ou com movimento, recuperam as premissas possíveis para um espetador ativo e móvel, que controla a sua ação no tempo e no espaço.

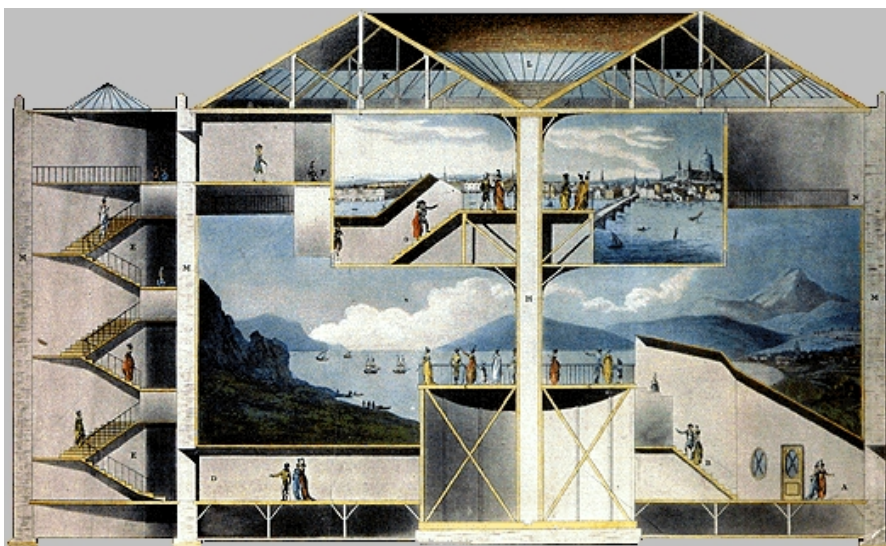


Figura 15 - Robert Barker - Figura representativa do *Panorama, Leicester Square*, Londres (1789)

O paradigma de ecrã frontal é desconstruído permitindo-se ao espetador a possibilidade de uma amplitude de pontos de vista, inclusivamente uma relação próxima com os dispositivos mecânicos de projeção e com a própria superfície de projeção, em alguns casos a imagem projeta-se no próprio espetador. A propósito deste assunto, Pedro Cabral Santo apresenta a noção de *mise-on-display*⁴⁴, que deriva dos termos *mise-em-scène* e *mise-em-cadre*, mas que se centra sobretudo nas práticas artísticas da imagem que privilegiam o uso do ecrã e na sua plasticidade total.

Analisemos agora uma obra exemplar neste domínio, a instalação-filme *Two Sides to Every Story* (1974) de Michael Snow. Nesta instalação o espetador depara-se com um dilema perceptivo que põe à prova a sua atenção e capacidade de decisão, neste caso, a impossibilidade de ver a totalidade do filme projetado.

⁴³ Crary, Jonathan – *Técnicas do Observador – Visão e Modernidade no Século XIX*. 2017, p.170.

⁴⁴ Santos, António Pedro Cabral - *Ecrã Duplo. A Subjectividade Espacial do Espectador na Imagem em Movimento Instalada*. 2011, p.14.

A imagem que se vê de um dos lados do ecrã, aparece filmada do ângulo oposto, no outro lado do ecrã. A instalação apresenta duas projeções simultâneas do mesmo acontecimento, de dois pontos de vista opostos, que são apresentados nos dois lados de um ecrã suspenso no meio da sala. Na realidade, estamos na presença de dois filmes em lados opostos, tornando impossível para o espetador o seu visionamento em simultâneo. O espaço que parece assemelhar-se a uma sala de cinema devido à luminosidade das projeções, nunca deixa de ser um espaço de circulação permitindo ao espetador uma mobilidade impossível de ter numa sala de cinema convencional.



Figura 16 - Michael Snow - *Two Sides to Every Story* (1974)

Esse fenómeno não é exclusivo na obra de Michael Snow, encontramos no trabalho, *Body Press* (1972), de Dan Graham, um processo e resultados próximos. Como resultado na galeria, as projeções-filme que recriam o momento da filmagem, implicando o posicionamento das mesmas em espaços opostos da galeria, tornando impossível o visionamento das duas projeções em simultâneo.



Figura 17 - Dan Graham - *Body Press* (1970)

Como destaca Chrissie Iles, as instalações-filme e as vídeo-instalações incitam o espectador ao movimento, num literal movimento corporal, ou um deslocamento com uma certa velocidade para que este possa aceder à imagem (tal como já tínhamos referido anteriormente).⁴⁵ As propostas artísticas propõem, desta forma, imagens projetadas que atingem o espaço da superfície das paredes de forma totalitária, sem redutos ou condicionamentos. As projeções múltiplas e sequências permitem uma espécie de correspondência rítmica e um vasto campo de intervalos perceptivos entre imagens. Na utilização da tecnologia do vídeo como *media expressivo* e como foi explanado anteriormente, desenvolvem-se experiências instalatórias centradas na imagem em si, e os seus dispositivos de apresentação, atingem no espectador a concentração central da interação. Temos como exemplo as obras em vídeo de Bruce Nauman e Dan Graham que utilizam câmaras e monitores em dispositivos de circuito fechado. Nas instalações imersivas de Dan Graham, o uso do circuito fechado amplia a narcísica questão do espelho, confrontando o espectador com a sua própria projeção. O gesto do espectador, quer voluntário ou involuntário, torna-se o elemento fundamental da obra. A sua performance é filmada e projetada com o uso do *delay*, noutra espaço da galeria. Este torna-se protagonista e autor, decisor de um gesto performativo, dando continuidade à ação e ideia do artista. Acontece o mesmo na instalação *Going around the corner piece* de 1970, uma obra totalmente focada no espectador, em particular na sua reação e movimentação. Através de um dispositivo de captação e projeção de imagens com *delay*, faz com que o espectador observe a sua imagem de costas com poucos tempo de atraso. As câmaras instaladas em cada esquina, captam o percurso que o espectador faz em torno de um grande cubo fechado, ao mesmo tempo que cada monitor instalado no chão apresenta um instante de um momento anterior, no qual o espectador é o centro da atenção. Como refere Gabi Hartel “And curiosity is as powerful as the need to cavort in front of a mirror or a camera. The artist is interested in models of human behaviour and is well aware of the fascination that everyone feels in front of their reflected *self*”.⁴⁶

Esta geração de artistas, situados nas décadas de 60 e 70, introduz de forma singular o envolvimento do espectador numa experiência desencadeada pela relação com os objetos, com o espaço arquitetónico da galeria, transformando o próprio espaço num campo perceptivo. A figura do espectador torna-se central como elemento determinante na experiência da arte, sobretudo porque adquire o protagonismo de participante do processo.

⁴⁵ ver p.31.

⁴⁶ Hartel, Gabi: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000031079&lg=GBR> – (consultado 13-02-2020).

1.5 Vídeo-Instalação - o caso de Stan Douglas em *Interregnum*

Muitos artistas atualmente exploram as possibilidades da deslocação física do espectador perante a obra, grande parte influenciado pela geração de artistas das décadas de 60 e 70 (muitos deles ainda em atividade) envolvendo constantemente o processo da montagem mental da narrativa, provocada por uma sucessão de imagens em movimento. Tomemos como exemplo a exposição dedicada à obra de Stan Douglas, intitulada *Interregnum*.⁴⁷ Nesta exposição a complexidade nas forma de apresentação da imagem exploradas pelo o artista, em particular na obra *The secret Agent* (2015), o espectador é posicionado no centro de uma sala-corredor (espaço de passagem) sendo constantemente desafiado a um movimento contínuo pelo espaço da obra, proporcionado por meio do dispositivo da instalação composto por múltiplos ecrãs⁴⁸ sincronizados. Neste caso permite-se a experiência da imersão na imagem. Como refere Pedro Lapa no texto do catálogo da exposição, “(...) no trabalho de Stan Douglas a relação entre o presente e o passado reveste-se de uma complexidade de sentidos, em que um tempo se implica no outro. A reencenação de um passado supõe um trabalho dialético que o torne legível aos olhos do presente.”⁴⁹

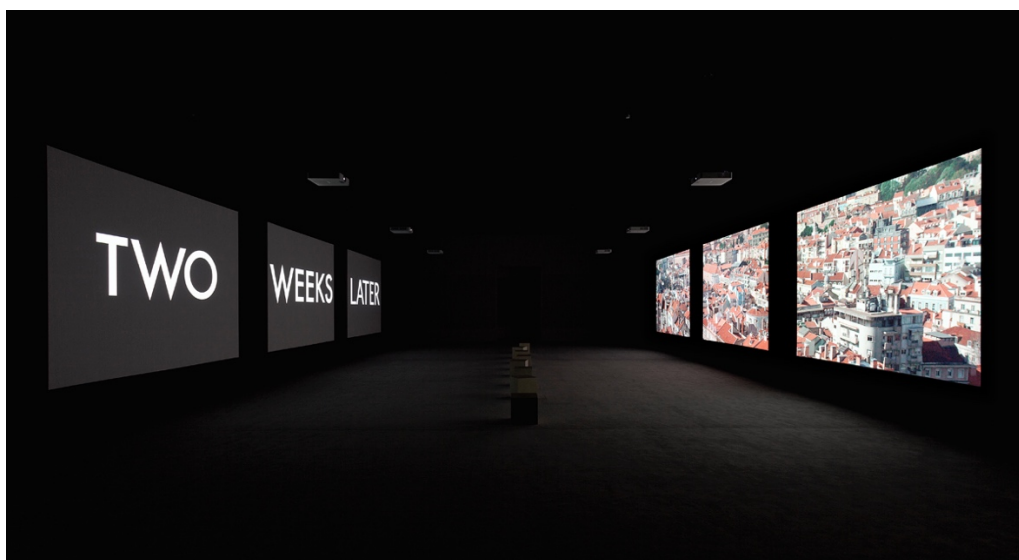


Figura 18 - Stan Douglas - Vista da exposição *Interregnum*, Museu coleção Berardo (2015)

⁴⁷ Exposição Individual de Stan Douglas no Museu Coleção Berardo 2015/16.

⁴⁸ A obra *The secret Agent* (2015) era constituída por um conjunto de seis ecrãs de projeção, divididos em dois grupos de três colocados frente a frente. O dispositivo da instalação era constituído por seis projeções vídeo, com som sincronizadas (ver fig18).

⁴⁹ Lapa, Pedro - *Medium* e produção mnemónica in *História e interregnum*. 2015, p.6.

Nesta observação está implicada a influência direta do conceito de imagem dialética proposto por Benjamin, e a construção de um presente constantemente atualizado pelo que ele designa de “agora”. As metáforas dadas por Benjamin estão repletas de movimento, sobretudo porque as imagens deslocam-se com uma cadência frenética, numa espécie de atualização constante das imagens do passado. A obra *The secret Agent* (2015), encena uma narrativa ficcional, baseada em factos históricos, que remontam aos momentos de tensão política, vividos em Portugal no período imediatamente após a revolução de 25 de abril (1974/75). Stan Douglas propõe uma narrativa, diluída entre a ficção e o documental, centrada numa revisão da história, daquele período temporal. Desta forma, a obra, intenta reconstruir uma narrativa paralela, a partir de uma brecha no tempo, reconstituindo através da ficção aquele passado histórico. Esta instalação sustenta a narrativa aberta através do processo da montagem, quer cinematográfica, quer ao nível da organização espacial dos seis ecrãs de projeção alinhados no espaço. Esta dupla montagem fornece uma ampla liberdade para que o espetador construa a sua experiência e visão dos acontecimentos, enquanto autor da sua própria perceção e montagem das imagens. A disposição física da instalação assemelha-se também a um corredor de “passagem” onde a circulação é livre, quer ao nível do percurso, quer ao nível do tempo despendido neste percurso. A propósito da forma fragmentária do pensamento de Benjamin, Ernesto Sampaio refere que “Benjamin aspirava a que os seus textos admitissem tantas leituras quanto os textos cabalísticos, nos quais cada uma das palavras devia interpretar-se, pelo menos em quarenta e nove sentidos diferentes.”⁵⁰ Neste percurso espacial vão-se proporcionando vários tipos de “intervalos”, os entre ecrãs de projeção, os entre planos da narrativa fílmica, os intervalos entre espetadores, que reforçam as múltiplas possibilidades de leituras que, na perspetiva de Benjamin, fazem acontecer algo novo entre tempos, que ele designa de o “agora”.

A instalação e o seu dispositivo estão extremamente presentes e se fazem sentir pelo espetador. O desenho da sala, a escala das imagens projetadas, a possibilidade de vermos os projetores de vídeo, o alinhamento dos pontos de som e o convite à deambulação pela sala remetem para o que o Boris Groys chama de “verdade mediática”, no entanto, como na Invenção de Morel continua a suspeita de que algo nos escapa, “Como se trata de uma projeção, nenhum poder é capaz de a atravessar ou de a suprimir (enquanto os motores funcionarem).”⁵¹ A sensação de falta de domínio, a incapacidade em apreender a totalidade do filme, perante a apresentação do mesmo de forma fragmentada, empurram o espetador para uma permanente sensação de suspeita.

⁵⁰ Sampaio, Ernesto - *Franz Kafka e Walter Benjamin dois olhares que nos interpelam com força*. 1994, p.13.

⁵¹ Casares, Bioy, Adolfo - *A invenção de Morel*. 1984, p.123.

1.6 Samuel Beckett e o vídeo

“A verdadeira medida da vida é a memória. Olhando para trás, ela corre através da vida como um relâmpago”⁵². - *Walter Benjamin*

A memória, como refere Benjamin, é uma espécie de súpula da vida, daí que o livro é entendido como um registo físico da memória, da mesma maneira que a imagem também o é. Encontramos uma forte presença desta ideia na obra de Samuel Beckett, nomeadamente quando para Beckett a televisão e o vídeo surgem como possibilidades de pensar os limites do tempo, porque o simulam. Na peça *Krapp's Last Tape* (1958), o personagem da peça surge como alguém para quem o presente e o futuro nada mais são do que a possibilidade temporal para aceder a imagens do passado. A possibilidade da reprodução técnica e consequente repetição, permitiram a Beckett introduzir a noção de negação do tempo linear como consequente negação da morte. Como refere Gabriela Borges num estudo sobre Beckett: “O tempo linear é negado, pois o presente e passado acontecem a um só e mesmo tempo.”⁵³ Através da repetição mecânica da fita magnética, as ações quotidianas repetem-se como ações presas num círculo (*loop*) até ao infinito. Beckett utiliza a gravação como registo, que permite espoletar as imagens da memória e através do relâmpago, acontece qualquer coisa de exclusivamente único no tempo do “agora”, como uma verdade que emerge, noção associada por Benjamin ao ato de virar a página de um livro.

Com o intuito de se encontrar o posicionamento do vídeo enquanto *media*, foquemo-nos um pouco nas características distintivas da fotografia e do cinema entendidos na sua dimensão enquanto *media* que antecedem do vídeo. Na fotografia a imagem surge estática, “congelada” e o cinema a imagem traduz-se em movimento. O vídeo, enquanto *media* encontra-se num espaço intermédio, ou num “entre” o cinema e a fotografia. Da mesma maneira que a fotografia e o cinema encontraram o seu posicionamento enquanto categorias artísticas, o vídeo também se assume enquanto tal, encontrando termos tais como: vídeo-arte e vídeo-instalação.⁵⁴ De uma forma que se afirmou no território das artes visuais como categoria

⁵² Benjamin, Walter - *Reflections : essays, aphorisms, autobiographical writings*, 1986.

⁵³ Borges, Gabriela – *As imagens da memória, Yeats...Proust...Beckett*. 2004, p. 8.

⁵⁴ Sobre a designação vídeo-arte, Pedro Cabral Santo assinala que apesar de ser um termo que tem sido aplicado na últimas quatro décadas, levanta alguns problemas por ser demasiado abrangente e pouco preciso. É um termo que está muito ancorado na sua dimensão tecnológica e por isso carece muitas vezes de imprecisão e de especificidade. - Santos, António Pedro Cabral - *Ecrã Duplo. A Subjectividade Espacial do Espectador na Imagem em Movimento Instalada*. 2011, p.202.

artística. As obras de Gary Hill e Bill Viola disso dão testemunho. Quais são então algumas das especificidades do vídeo? Mario Perniola refere que “(...) por um lado se a televisão oferece a imagem do mundo externo, o vídeo proporciona-nos a imagem do “eu” trata-se de uma espécie de confessionalário, através do qual o autor se confronta diretamente com o espetador.”⁵⁵



Figura 19 – Samuel Beckett - Frame do filme *Krapp's Last Tape* (2000), realizado por Atom Egoyan com John Hurt como protagonista.

A gravação direta e indireta criam abertura para novos modos de olhar para este meio, a questão do tempo, do tempo duplo, surge e ganha relevância fora do seu contexto e fora da sua função. Quando surge na década de 60 do século XX, a tecnologia vídeo capaz também de disponibilizar imagens em movimento, deixa de ser apenas um mecanismo da televisão para passar a ser um mecanismo portátil da memória, tornando-se num dos instrumentos mais fidedignos do nosso sentimento de dissolução da História.

A tecnologia vídeo, pelas suas características (portabilidade e produção de baixo custo, numa utilização mais contida, quando comparado com grandes produções no âmbito da publicidade, do cinema e da televisão), tem permitido uma produção visual muito rica em exemplos conceptuais que trabalham e problematizam algumas questões lançadas por Benjamin. Um dos aspetos diferenciadores entre a imagem fotográfica e a imagem no cinema

⁵⁵ Perniola, Mario - *Enigmas. O momento egípcio na sociedade e na arte*. 1994, p.47.

é a ação do movimento. Sendo o movimento uma translação no espaço, ele capacita a imagem com as qualidades que lhe permitem circular pelo tempo e pelo espaço.

O registo em vídeo propõe conceptualmente as ideias de: presente contínuo, dado pela possibilidade de atualizar no presente as imagens do passado; presente dilatado, através das possibilidades plásticas do *slow motion* que jogam com a duração; e presente repetido, usado sobretudo com o *loop* de planos ou sequências. Dada a riqueza conceptual associada ao vídeo, os artistas transformaram estas especificidades em conceitos fortes, perpetuados pelas suas obras. Com este *media* é reforçada a capacidade do indivíduo reter memórias pessoais, sobretudo através das possibilidades que a câmara portátil permite. A portabilidade e acessibilidade tornam-se fundamentais, numa altura contextualizada pela era pós-medial, como designou Peter Weibel, onde a especificidade dos meios tende a diluir-se na super plataforma informática e virtual. O trabalho de Godard *Histoire(s) du Cinéma* (1988-98), apresenta a ideia de dissolução, quando as imagens passam a funcionar num grau de equivalência, imagens históricas e imagens de narrativas ficcionais encontram-se entre si e coabitam na formação de novos sentidos. *Histoire(s) du Cinéma* são resultado de um projeto que se debruça sobre a capacidade plástica das imagens, e o vídeo é o meio que Godard encontra que melhor permite esta plasticidade. É que o registo vídeo permanece no presente, propondo uma ideia de presente contínuo, como acentua Perniola a “experiência do presente como única dimensão temporal.”⁵⁶



Figura 20 - Jean Luc Godard - Frames da obra *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998)

Esta particularidade de presente contínuo reside na elasticidade e plasticidade do vídeo. Com este *media* é reforçada a capacidade do indivíduo reter memórias pessoais, sobretudo

⁵⁶ Ibidem p.50.

através das possibilidades portáteis que a *Handycam* permite. Por outro lado, sabendo que em termos técnicos o vídeo é o suporte e a base da televisão, este reclama para si um espaço próprio, baseado num distanciamento dos seus usos televisivos. Na prática artística o vídeo tem assumido desde a década de 60 um meio de eleição particular para um trabalho quer sobre a noção narcísica do “eu” quer para a conceptualização das possibilidades de trabalhar as imagens do passado, numa dimensão arquivística.⁵⁷ No seguimento do pensamento de Krauss, as tecnologias mais recentes, que assentam na utilização disseminada do *smartphone*, as práticas do vídeo alargam-se exponencialmente a qualquer indivíduo, sobretudo no uso da imagem narcísica, que tem sido associado à “geração selfie”. Esta condição social, de um uso totalmente democratizado da imagem (imagem fixa e imagem em movimento, como vídeo, *gifs*, etc) tem também servido como ferramenta de pensamento ou elemento criativo pelos artistas. O uso do *smartphone* apresenta um conjunto de possibilidades que estendem bastante a criatividade, neste sentido, destacamos duas: 1 - a sua portabilidade e acessibilidade, que permitem a captação e edição de imagens; 2- a disseminação instantânea das imagens através do uso das redes sociais, sites e outras plataformas.

1.7 A necessidade da Atenção (*slowing down*)

A utilização dos meios e dos suportes no universo da arte pressupõem uma forte consciência da sua natureza ontológica, das suas implicações e significados. Boris Groys revela que na perspetiva de Kandinsky, o verdadeiro artista é sobretudo um analista do *media*, que investiga os seus efeitos inconscientes e os introduz conscientemente nos seus quadros⁵⁸, ideia que se alinha na célebre expressão de McLuhan de que “o meio é a mensagem”. Algumas obras de arte têm a capacidade de nos colocar perante um confronto irreduzível. O confronto com a existência, com a presença, com o tempo e com o lugar. Groys refere que nas obras de artistas como Ad Reinhardt, Mondrian, Barnett Newman ou Malevich é possível aceder, a uma espécie de verdade dos meios. Nem todos os artistas e nem todas as obras tem esta capacidade invulgar, muito pelo contrário. Sobre a singular tarefa do artista ser um mediador da realidade, Rui Chafes⁵⁹ diz: “se pensarmos em Barnett Newman, compreendemos a grandiosidade desse gesto, do que significa carregar um mundo dentro de si”, e ter a capacidade de o revelar através da

⁵⁷ Krauss, Rosalind - *Video: The Aesthetics of Narcissism*, October, Vol. 1, 1976.

⁵⁸ Groys, Boris - *Bajo Sospecha – Una Fenomonologia de los medio*. 2008, p.137.

⁵⁹ Chafes, Rui - *Sob a Pele, conversas com Sara Antónia Matos*. 2015, p.39.

arte sem que ela se afaste de si mesma. O princípio paradigmático defendido por Ad Reinhardt de que “Art is Art”, propõe o desafio verdade, ou uma zona onde a suspeita é a espera de uma revelação⁶⁰, muitas vezes sublimada pela presença física do objeto enquanto assunto em si mesmo. Nas suas *Abstract Paintings* (1963) Ad Reinhardt confronta-nos com a matéria do tempo, interrompe a velocidade do corpo, a pintura apenas pode ser contemplada e usufruída através da espera. Observar implica esperar. É o que se passa perante as *Abstract Paintings*, que para observarmos a sua essência formal é necessário um tempo de espera, para que os nossos olhos possam captar as particularidades da pintura. Impõe-se uma experiência limite, contrária à direção veloz em vai o mundo. O exercício da atenção leva o espetador a parar, para se submeter a uma temporalidade⁶¹, referida por Jonathan Crary, como uma experiência de duração (que se afasta do tempo cronológico) própria do exercício da observação.



Figura 21- Ad Reinhardt - *Abstract Paintings* (1962)



Figura 22 - Ad Reinhardt - *Abstract Painting* (1962) 76,5x76,5 cm

⁶⁰ Groys, Boris - *Bajo Sospecha – Una Fenomonologia de los médios*. 2008, p. 286

⁶¹ Crary, Jonathan - *Técnicas do Observador - Visão e Modernidade no Século XIX*. 2017, p. 134

A pintura nada mais é que a sua própria existência física e material, ou seja, tinta, sobre tela. A aparente tela negra começa a revelar os seus detalhes, recolhidos através da percepção visual. A distinção da diferença dos negros só se reconhece quando habituamos os nossos olhos ao negro da pintura durante algum tempo. Sabemos que esta série foi construída a partir da subtil alternância de vários tons de negro⁶², que só são perceptíveis com a máxima atenção do espetador.

O contexto peculiar da década de 60 do século XX, pontuada pela efervescente recém criada, cultura da imagem, sublimada pelos *mass media*, onde o cinema e a televisão têm um papel fulgurante, dirigem a sociedade para a dispersão espacial. O espetador passa a um olhar desatento e disperso, marcado pelo movimento constante. Ao contrário do *Flâneur* de Benjamin (e de Baudelaire), que se passeia pelas arcadas a observar as montras, o espetador a partir da década de 60, deixa de controlar o que vê. As imagens estão por todo lado, controlam e produzem o seu próprio movimento e duração. Para Ad Reinhardt a arte tem o papel de exercer um espaço de resistência, no entanto, ao contrário de posturas e propostas críticas em relação à sociedade de consumo, protagonizadas por muitos artistas da época envolvidos direta ou indiretamente com o movimento Pop, o que ele propõe não é uma crítica social, mas sim uma reflexão sobre a possibilidade da arte se distanciar de tudo (do social, do político, do físico), inclusivamente do seu *media*. Para o autor, a Arte é uma dimensão onde o impossível se torna possível, onde ganhamos o máximo de distância, para nos voltarmos a aproximar de tudo. Daí entendermos a extensão da expressão usada “Art is art-as-art and everything else is everything else”⁶³ que aponta para uma noção tautológica, presente na sua obra, a pintura é sobre pintura na sua dimensão ontológica, sobre o acontecimento e a sua duração. O momento em que se dá a revelação ao espetador, é o instante do afastamento de tudo o resto.

⁶² As pinturas usam a técnica do óleo e a cada negro foi misturado uma quantidade residual de magenta, verde e azul, criando assim, vários tons. Num olhar de primeira instância para uma das *Abstract Painting* apenas vemos um quadro negro. Na verdade, a pintura revela um conjunto de nove quadrados em grelha e que foram pintados alternadamente com dois tons (um tom frio e outro quente) de negro.

⁶³ Reinhardt, Ad - *Art as Art* in *Art in Theory 1900-2000*. 2002, p.821.

1.8 A Perceção e o Movimento

“O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes marcam a história do progresso das máquinas e dos homens”⁶⁴. – *Italo Calvino*

A tentativa de compreender o movimento é objeto de grande estudo nos finais do século XIX. Os trabalhos que resultam na cronofotografia de Eadweard J. Muybridge e de Étienne-Jules Marey foram decisivos para uma nova perceção científica do movimento humano e animal. Realizados de formas distintas e com objetivos diferentes, ambos permitiram um alargamento substancial na forma como a pintura e o cinema trabalharam o movimento. Para Pedro Cabral Santo estes inventos e pesquisas “foram determinantes para a ciência e também para o surgimento da imagem em movimento, e naturalmente do próprio cinema”⁶⁵.

O trabalho desenvolvido por Muybridge refletia a sua investigação fotográfica nas suas várias frentes: em torno do dispositivo fotográfico, do objeto fotografado e da imagem fotográfica. Com o fim de captar os momentos diferentes do movimento ele criou dispositivos compostos por várias máquinas fotográficas alinhadas em distância iguais, conectadas a sensores colocados no chão que as faziam disparar à medida que um determinado corpo avançasse em movimento.

As pesquisas de Marey centram-se, sobretudo, no entendimento da fisiologia do movimento dos corpos, procuram uma compreensão objetiva das ações dos corpos e as suas implicações, através da construção de imagens que permitiam um mapeamento do corpo em deslocação. Através de dispositivos fotográficos específicos construídos pelo próprio para o efeito, eram captadas várias fotografias que seccionavam várias etapas e momentos do movimento do corpo. O facto de Marey conseguir alinhar todos os *frames* impressos numa superfície única, criava uma visão planificada do das ações do corpo, constituindo um mapeamento fisiológico do movimento dos corpos.

⁶⁴ Calvino, Italo - *Rapidez in 6 propostas para o novo milénio*. 1990, p.59.

⁶⁵ Santos, Pedro Cabral - *Ecrã Duplo. A Subjectividade Espacial do Espectador na Imagem em Movimento Instalada*. 2011, p.94.

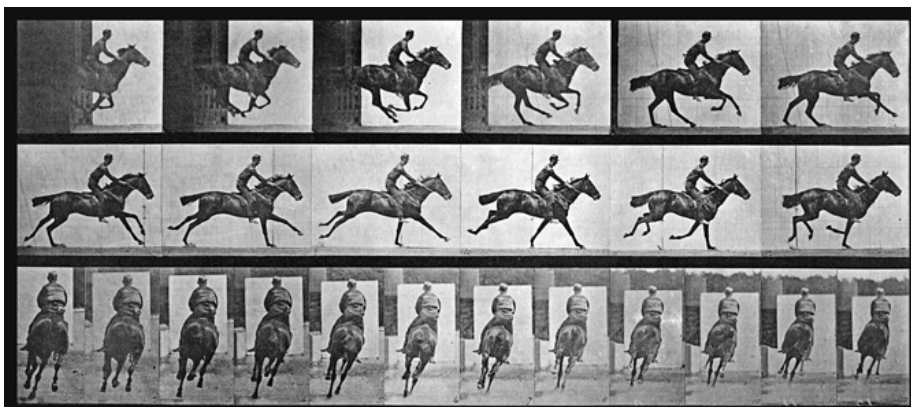


Figura 23 - Eadweard Muybridge - *Galope do cavalo* (1887)

Estas pesquisas tornaram-se fundamentais e amplamente influentes no universo da obra artística. A título de exemplo, a pintura *Nu descendant un escalier* (1912), de Marcel Duchamp torna evidente a influência direta das cronofotografias de Marey, essencialmente as suas qualidades cinemáticas, a capacidade intensa destas repartirem e ao mesmo tempo sugerirem o movimento.

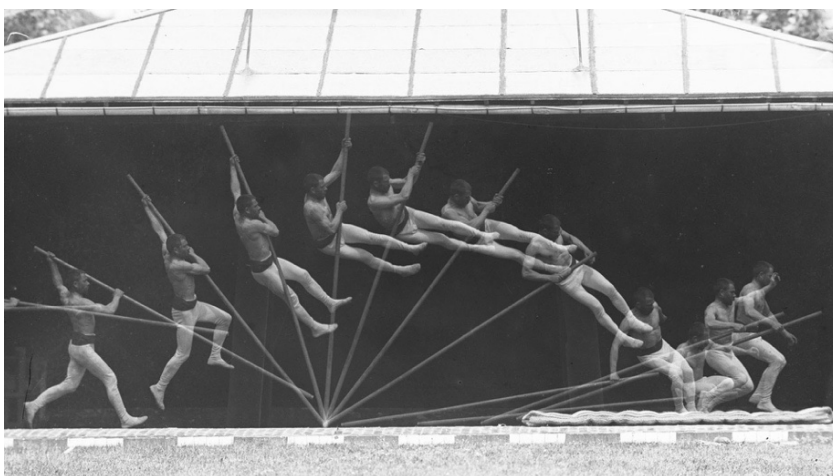


Figura 24 - Étienne-Jules Marey - *Locomoção humana IIIB*, cronofotografia (1886)

Nas entrevistas dadas a Pierre Cabanne, Marcel Duchamp referiu, algumas vezes, a dívida que tem para com Cézanne porque este prova que a pintura já não é uma arte prisioneira à condição mimética, pelo que a imitação do objetivo através das linhas e cores não é a sua única possibilidade. Ela solta-se para, no espaço da superfície, dar uma consciência plástica ao nosso instinto. Continuando nesta indagação em torno da superfície e bidimensionalidade da tela, a obra *Le Grand Verre* (1915-23) de Duchamp contribui para uma evolução no entendimento do espaço pictórico. A obra centra-se totalmente na sua condição de objeto que procura a bidimensionalidade. Altamente influenciado pela transparência da película

fotográfica, Duchamp recorre ao vidro e explora a sua transparência. Assim, *Le Grand Verre*, assume como valor conceptual a sua condição translúcida. Ao mesmo tempo esta obra sustenta-se, não na parede (espaço tradicional associado à pintura) mas a partir do plano horizontal do chão (espaço tradicional associado à escultura), constituindo-se numa espécie de escultura bidimensional. Esta obra de Duchamp assenta na premissa de criar um campo de ação para o espetador, “obrigando-o” a circular em torno da obra. O espetador desloca-se em torno da obra, refletindo em alguns momentos a sua imagem na película, misturando a sua reflexão com a própria obra. Ao refletir o espetador e mostrar o seu movimento através da transparência, tudo no exterior é convocado para o próprio interior da obra. Ela torna-se um ecrã onde coabitam, ao mesmo tempo, as representações interiores (feitas na película) e todo o exterior que se reflete ou que se deixa transparecer. O movimento é dado principalmente pela a ação do espetador, que ao passear pelo espaço envolvente reflete-se e deixa-se ver através da transparência.



Figura 25 - Marcel Duchamp - *Le Grand Verre (La Mariee Mise a Nu par ses Celibataires, meme)* (1915-23),(Créditos fotográficos de Gianfranco Baruchello), (1966).

Em qualquer um dos artistas referidos, a presença de um espetador ativo que se movimenta perante o plano da pintura (porque esta já não condiciona o olhar a um único ponto de fuga no quadro) é fundamental para o conceito de obra que produz o movimento no seu exterior, especialmente *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, que amplia significativamente a ideia de que o interior da obra poderá receber o movimento por meio de reflexão e transparência provocados pelo movimento dos corpos.

A mobilidade do espetador é um aspeto determinante nas propostas teóricas e artísticas

destes autores, que ficaram conhecidos como minimalistas. Refletem sobretudo sobre o paradigma histórico do Homem moderno enunciado por Benjamin, que praticamente já não pode parar de se mover. O movimento tem uma escala física, que implica deslocação, e uma escala mental que implica a gestão contínua das imagens que se vão arquivando. Daí a importante noção de imagem dialética que é apresentado como conceito tutelar neste método que revela uma espécie de essência, que é entendido como “imagem autêntica”⁶⁶ reveladora de algo que está entre tempos, onde não pode haver uma continuidade linear entre eles.⁶⁷ Para Benjamin este momento da revelação acontece como um flash ou relâmpago e dá-se sempre no tempo do “agora”. Todas as noções apresentadas por Benjamin apontam para a ideia de movimento constante, que se impregnou na vida moderna. O universo da arte privilegia a ocorrência de experiências reveladoras. Estes artistas procuram condensar nas suas obras um potencial de sensações para o espetador, que o levam a refletir em torno da experiência vivida. Não se trata de apenas uma experiência de natureza visual, mas uma experiência vivida pelos sentidos, que o levam na direção da percepção da “imagem autêntica” e que ocorre no momento vivido.

Baudelaire inicia assim o seu texto *A Modernidade*: “Assim ele vai, corre, procura. O quê?”⁶⁸ O movimento e a velocidade surgem como elementos fundadores desta ideia de modernidade. O facto de a fotografia passar a poder isolar e fixar uma imagem do momento passa a dar uma nova percepção do tempo cronológico. Introduce a consciência paradigmática de que é impossível parar. Daí o apelo constante ao movimento. A modernidade introduz uma nova forma de entender a matéria visual, totalmente deslocada da estrutura clássica da perspetiva, de ponto de vista frontal, também conhecida como ocularocentrismo. A realidade agora é marcada pelo fragmento, pela possibilidade da multi-perspetiva e da montagem. O princípio da montagem é o método apresentado por Benjamin para lidar com a fragmentação do mundo, bastante intensificada pela velocidade do movimento instalado na era pós-máquina. Duas noções muito fortes no pensamento de Benjamin são a de mostrar e a de revelar, absolutamente vinculadas à imagem, sobretudo às imagens técnicas da fotografia e do cinema. Neste sentido o modelo histórico tradicional, de construção linear e parcial está obsoleto, o que de alguma maneira compromete a relação do homem com o seu passado factual e histórico. A Primeira Guerra Mundial também foi um evento que contribuiu para a noção de fragmentação, o seu efeito fraturante fez surgir obras dadaístas e surrealistas que usavam a montagem de modo

⁶⁶ Benjamin, Walter - *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. 1999, (N 2a, 3).

⁶⁷ *Ibidem* (N 7, 7).

⁶⁸ Baudelaire, Charles - *Poesia e Prosa - Crítica Literária/ O pintor da vida Moderna*. 2006, p.859.

insólito e surpreendentemente inovador. Após a destruição, impunha-se uma reconstrução física e psicológica de uma sociedade que, inevitavelmente, tinha perdido a inocência.

Benjamin propõe aplicar à história o princípio da montagem e querer contemplar todos os elementos do passado, misturar num plano de equivalência os grandes e pequenos momentos do passado.⁶⁹ Este princípio é aplicado às várias áreas da vida. A vida na era moderna é marcada por um contexto cada vez mais dependente da máquina e a mecanização atinge os mais variados aspetos da vida, como vemos no filme *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin. Flusser nomeia a máquina que produz imagens fotográficas de *apparatus*⁷⁰ e procura entender o objeto/aparelho fotográfico do ponto de vista ontológico a fim de entender a extensão da sua influência no mundo. Para Flusser é com a invenção da imagem técnica⁷¹, com o surgimento da fotografia e do cinema que os princípios da montagem demonstram todo o seu potencial. O desenvolvimento histórico da fotografia e do cinema demonstram claramente as transformações profundas na relação do Homem com a imagem. Flusser compara a importância desta invenção, apenas com a invenção da escrita.⁷²

⁶⁹ Benjamin, Walter - *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. 1999, (N 2, 6).

⁷⁰ Flusser, Vilém - *A filosofia da caixa preta*. 1985, p.13.

⁷¹ Termo usado por Vilém Flusser na obra *A filosofia da caixa preta* para se referir às imagens que são produzidas por um aparelho, (*apparatus*) como uma câmara fotográfica de filmar, que prescindem da intervenção da mão humana.

⁷² *Ibidem*, p.10.

Capítulo II - Territórios da curadoria

2.1 Territórios da curadoria (curador como autor)

“Fazer falar o objeto da arte e saber permanecer em silêncio face a esse mesmo objeto.”⁷³ (resposta à questão: O que é para ti a curadoria?) – *João Miguel Fernandes Jorge*

Nos últimos 100 anos assistiu-se a um crescimento e por fim à autonomia da curadoria como prática autoral. O que resulta ter um peso determinante na produção artística contemporânea. A herança dos múltiplos gestos de Marcel Duchamp que remontam ao início do século XX, mantêm nesta temática uma presença constante.

A influência dos curadores e das suas escolhas, muitas vezes designadas de linhas curatoriais⁷⁴, têm marcado as direções temáticas dos grandes certames artísticos da atualidade (por exemplo: Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Documenta, entre outros) tornando o universo da arte e os rumos que este assume, cada vez mais complexo e autocritico; apropriando-se de zonas temáticas outrora alocadas a outras áreas disciplinares, como a antropologia, etnografia, ... ou territórios tradicionalmente de natureza histórica, ideológica e política. Desta forma, cada vez mais, a ação do curador passa por assumir um papel mais perentório do ponto de vista temático, que acompanha os temas fraturantes de discussão atual. Neste alinhamento Bruce Altshuler sinalizou a importância do curador como criador,⁷⁵ em contraste com uma posição anterior, na qual o curador detinha um cargo cujo objetivo central seria a mediação entre as obras, os artistas e o público. A autoria define-o como um agente que articula um pensamento próprio, anexo ou não a uma agenda (institucional, política, social, etc.) cuja a ação e intervenção marcam uma posição política. Passa de uma colocação de interlocutor, que articulava os artistas e as obras na relação com o espaço de exposição; para um campo de pensamento e alinhamento conceptual e até artístico.⁷⁶ Neste sentido, as obras e os artistas transitam de um lugar de relevância primária para uma zona (indefinida) em alguns casos, um território de imagens e documentos ilustrativos.

⁷³ Sara & André – *Uma Breve História da Curadoria*. 2019, p.259.

⁷⁴ Para Jérôme Glicenstein a noção de “Curatorial” assume-se como uma espécie de “filosofia da curadoria” – Glicenstein, Jérôme – *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*. 2009, p.244.

⁷⁵ Bruce Altshuler - *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. 1994, p.236.

⁷⁶ Em resposta à questão “Entre a quase dissolução da autoria artística e a presença efetiva no comando da exposição (nas temáticas e nos conteúdos, na organização do espaço, na seleção dos artistas etc.), qual é afinal o papel do artista-curador?”, quarta pergunta do questionário lançado aos artistas no livro/catálogo WAIT, Sara&André respondem o seguinte: “O papel do artista-curador não será muito diferente do papel do curador (não-artista) — ou será? “O curador é o novo artista”, “um coprodutor de arte” e “um maestro”. “Um administrador, amador, autor, bibliotecário, gerente e contabilista, animador, conservador, gestor e diplomata [...] e ainda um guarda, transportador, investigador e orador”. – AAVV – WAIT. 2019, p. 95.

Apesar de haver, desde há muitos anos, uma autonomia profissional da figura autónoma do curador, que tem sido legitimada e sedimentada, por cursos e especializações específicas em curadoria, notamos que é uma área onde há uma frequente permeabilidade a outras áreas profissionais. Por exemplo, muitos artistas, pensadores, críticos, filósofos, etc., produzem projetos de curadoria e são apresentados enquanto curadores. Tem-se assistido a uma constante mudança de papéis, ou como aponta Frédéric Vincent “as fronteiras entre artistas, curadores e críticos tornaram-se confusas”⁷⁷ permitindo uma constante mudança de papéis, logo uma dificuldade na classificação das ações e dos papéis assumidos. As instituições recorrem, por vezes, a figuras incontestáveis da área do pensamento a fim de assumirem um papel de curadoria. A exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*⁷⁸, da autoria de George Didi-Huberman, é um exemplo paradigmático do que acabamos de dizer. Uma exposição marcada pelo pensamento e investigação de um autor, que recorre a um conjunto dilatado de artistas, de escritores e pensadores, que aparecem num plano de hierarquia horizontal, acabando por baralhar as regras do jogo. A exposição Atlas, pretende ser sobretudo transdisciplinar, e colocar no campo de ação, um jogo permanente, entre imagens. Huberman parte do universo de investigação de Aby Warburg, nomeadamente o seu projeto *Mnemosyne (1924-29)*, (ver pag.26) com o intuito de construir um discurso sobre a forma como nos relacionamos com as imagens. A exposição recorre a textos, a obras de arte, (aos seus processos autorais e investigativos) e a imagens, que se dispõem no espaço através de uma montagem que segue um alinhamento heurístico, defendido por Warburg. Isto segue o que Huberman designa de “afinidade visual operatória.”⁷⁹ Método que muito se aproxima de muitos processos de investigação dos artistas, sobretudo marcados, pela não linearidade, por uma busca de relação visual afetiva e sugestiva entre as imagens.

Neste capítulo pretende-se formular um conjunto de hipóteses que enquadrem o assunto desta dissertação, nomeadamente pelas procuras de um certo entendimento da exposição como uma ação de instalação artística. Neste sentido, ao protagonizar uma categoria/*media* artístico, a exposição configura-se como forma de arte? Entendemos necessário abordar também aqui o papel do artista-curador, como protagonista de uma ação que visa fundir a exposição numa

⁷⁷ Tradução livre de “Les frontières entre artistes, commissaires d’exposition et critiques sont aujourd’hui devenues floues.” – Vincent, Frédéric – *L’artist-curateur: Entre Création, diffusion, dispositif et lieux*. 2016, p.5.

⁷⁸ *ATLAS - ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (26 noviembre, 2010 - 27 marzo, 2011) – Museu Reina Sofia, Madrid (<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestras>) (consultado 27-07-2020).

⁷⁹ O texto da folha da exposição apresenta em pontos gerais o plano de montagem da exposição *ATLAS. How to carry the world on one's back?*- ver https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf (consultado 27-07-2020).

instalação artística. Esta abordagem irá centrar-se em particular na realidade contemporânea portuguesa (século XXI) com o intuito de encontrar um campo de referências, por um lado, e um cenário que se foi compondo, a fim de contextualizar o projeto que é alvo nesta dissertação, a exposição WAIT.

2.2 Espaço Expositivo entendido como espaço artístico

“Acho que o curador, quando é artista da *prática poética*, não escolhe artistas e obras para os relacionar; pelo contrário, ele cria a sua própria instalação.”⁸⁰ – *Susana Anágua*

Num texto intitulado *The Function of the Studio*⁸¹ publicado em 1979 na *October*, Daniel Buren reflete sobre a banalização da obra de arte quando descontextualizada do seu lugar de origem, o estúdio ou atelier. No fundo a sua interrogação prende-se com as perdas significativas que a obra sofre quando apresentada no contexto do museu. Para Buren na passagem de uma obra do atelier para o espaço expositivo cria alterações profundas na sua natureza contextual, o que altera também a sua leitura, como se cada obra fizesse parte de um contexto umbilical do qual, idealmente nunca se deveria despegar. Consideremos a partir desta reflexão o exemplo que ele aponta como paradigmático, o trabalho de Constantin Brancusi, que em 1925 apresenta o seu trabalho no contexto original em que foi produzido, o atelier. A confusão das ferramentas espalhadas no atelier, a presença de outras obras, objetos e elementos do espaço, fornecem uma contaminação que legitima a existência da obra como pertencente aquele lugar, que contrasta com o espaço estéril do museu (espaço expositivo). Voltando ao texto em questão, Buren questiona se o termo “instalação” não veio substituir o de “exposição”⁸², por apontar para o facto de as obras, quando colocadas no museu ficarem à mercê de novos enquadramentos e posicionamentos que lhes forneçam um novo contexto. O que Buren quer dizer é que as instituições viram-se forçadas a encontrar novas práticas de “mostrar” que re-enquadrassem obras que perdem parte da sua essência quando deslocadas do seu local de nascimento. Estas práticas, mais do que expor, adotam uma ação instalatória para as obras, seguindo um conjunto de procedimentos teóricos, que as visam enquadrar numa nova

⁸⁰ AAVV – *WAIT*. 2019, p.101.

⁸¹ Daniel Buren and Thomas Repensek Source: *October*, Vol. 10, 1979, p.51-58.

⁸² *Ibidem* p.56.

zona de leitura. Este novo espaço de leitura passa a ser designado e planeado construindo uma nova narrativa de associações entre elementos presentes na exposição, que alargam a ideia inicial de exposição. No processo e na finalidade da instalação todos os fatores contam como elementos dialéticos para o alinhamento de uma narrativa, tais como o espaço, a iluminação, as cores das paredes, e o dispositivo de layout da exposição que determina parte da experiência do espectador.



Figura 26 - Fotografia no atelier de Constantin Brancusi (1925)



Figura 27 - Fotografia da exposição de Brancusi, MoMA (1954)

Nos últimos anos temos assistido no contexto português a um fenómeno inédito, no contexto da produção artística e em paralelo na produção de trabalho académico. Falamos de

um conjunto de projetos teórico/práticos de mestrado e doutoramento, que leva a que muitos artistas (referimos em particular o caso de artistas plásticos e/ou visuais) transportem para o território da investigação académica a sua experiência teórica e prática no ato da produção artística. Esta prática assenta no método *practice based theory*, que promove um acerto de investigação académico com a prática artística. A investigação que pretendemos aqui enunciar é a que foi desenvolvida pelo artista Nuno Sousa Vieira⁸³ cujo o tema cruza precisamente a questão proposta pelo texto de Daniel Buren, que visa discutir sobre as perdas e ganhos quando a obra migra do espaço do ateliê para o espaço de exposição. Para Sousa Vieira, esses dois espaços chegam a assumir o mesmo papel, com frequência o ateliê torna-se espaço expositivo e o espaço expositivo, torna-se ateliê. Isto acontece, porque o trabalho criativo do artista, muitas vezes é absolutamente orgânico e o seu processo do “fazer” nunca é interrompido. Esta questão leva-nos também a interrogar sobre a importância do processo, na prática artística. Para muitos artistas a obra nunca está plenamente acabada. Poderá assim, ir sofrendo alterações à medida que o tempo vai passando, inclusivamente assumir novas posições e formas, consoante os espaços expositivos. Desta forma a questão de Buren, será fundamental quando se entente a obra enquanto objeto acabado, no entanto, a questão que Sousa Vieira sublinha centra-se nos ganhos da obra quando esta entra em contacto com o público. Como refere o autor: “Ou seja, o momento expositivo, sendo o lugar onde a obra constrói vínculos com o público é, por um lado, entendido como o último passo da obra de arte, já que defendo que a conclusão do objeto artístico se efetiva no momento em que ele ganha público dando-se a ver e, por outro lado, é um lugar de começo.”⁸⁴ Salienta-se o lado tautológico aqui apresentado, se por um lado a obra atinge o seu “último passo” quando é exposta, no contexto da galeria ou museu, por outro lado, ela encontra “um lugar de começo”. Esta leitura aberta, assenta no pressuposto de que a obra, mais que tudo é parte de um processo que não termina, seja por intervenção pontual ou constante do artista, seja pela intervenção da museologia e curadoria (no momento de exposição), seja pela apropriação infinita das suas leituras construídas pelo espetador. Ampliando também esta ideia, sempre que uma obra é exposta, a leitura e a experiência do espetador é sempre alargada pela interferência de todo o contexto em torno dela. Neste alinhamento de ideias, encontramos o que Delfim Sardo defende sobre uma exposição. A exposição funciona como “dispositivo específico e historicamente datado”⁸⁵ fundamental para resgatar as obras de arte do atelier, a fim de as para tornar acessíveis ao público.

⁸³ O tema da sua tese *O Ateliê - Do mundo para o lugar : Sala de exposição (1971-2015)*, 2016.

⁸⁴ Sousa Vieira, Nuno - *O Ateliê - Do mundo para o lugar : Sala de exposição (1971-2015)*. 2016, p.6.

⁸⁵ Resposta de Delfim Sardo à questão “O que é para ti a curadoria?” na publicação editada pela dupla de artistas Sara & André – *Uma Breve História da Curadoria*. 2019, p.160.

2.3 A exposição como décima arte

“Enquanto artista e curador, as minhas exposições — ou projetos expositivos — são concebidas e produzidas de forma que adquiram uma singularidade muito autoral, como um objeto artístico. São uma obra composta por partes que funciona como um todo.”⁸⁶ – *Paulo Mendes*

As exposições são o principal meio pelo qual a arte nos é dada a conhecer, a obra de arte necessita do contexto expositivo para que se possa afirmar enquanto tal. Esta dependência faz com que o artista, muitas vezes, planeie a obra em função do espaço expositivo, da temática expositiva proposta pelo curador, ou do seu envolvimento espacial e contextual. De forma estrutural, em particular no contexto da arte contemporânea, as exposições dividem-se por norma, em duas vias, as exposições individuais e as exposições coletivas. Sem entrarmos num campo de definições, as exposições individuais, poderão ser de natureza antológicas, monográficas e/ou retrospectivas, ou circunscritas a projetos específicos (temáticos) ou ainda, até mesmo a instalações *site-specific*. As exposições coletivas em contextos institucionais, promovidas por museus e centros de arte, de forma geral, destacam-se por mostras temáticas⁸⁷ ou por apresentações históricas⁸⁸. No que diz respeito a grandes certames, como feiras e festivais, podem não seguir os modelos anteriores, apresentando-se apenas como mostra de obras, com intuito comercial e normalmente divididas por stands, (ocupados por galerias de arte).⁸⁹ É nas bienais onde encontramos maior presença de um sentido de autoria por parte do curador, que atua como figura estruturadora de um sentido de autoria, que prima por reger tudo o que acontece num plano coletivo. Numa exposição individual o curador e artista partilham um palco de autoria mais polarizada e evidente. É nas exposições coletivas, que independentemente da sua dimensão, o curador mais evidência a predominância da sua autoria

⁸⁶ AAVV – *WAIT*. 2019 p.75.

⁸⁷ Os principais exemplos são eventos como a Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo e a Documenta de Kassel.

⁸⁸ Na prática, muitos dos museus de arte moderna e contemporânea seguem esta via a fim de exibir a arte do século XX, de forma cronológica (exemplo Centro George Pompidou, Museu Coleção Berardo, etc.) dividindo-se por núcleos associados a movimentos e vanguardas artísticas. No que diz respeito às mostras de arte contemporânea, estas mostras muitas vezes estão envolvidas em temáticas, mais abrangentes ou mais específicas.

⁸⁹ Ainda que uma forma geral as feiras de arte (Arco Madrid, Frieze Art Fair, Art Basel, etc.) não tenham uma vocação temáticas, nos últimos anos tem sido dada atenção a projetos adjacentes, que visam ações curatoriais, Project-room, ou instalações *site-specific*. Por exemplo, de forma singular a última edição da Arco Madrid (2020) deu um destaque temático à obra de um único artista, Félix González-Torres (<https://www.ifema.es/en/arco-madrid/news/arcomadrid-2020-will-be-presenting-a-reading-of-artistic-practi>) – (consultado 27-07-2020).

(apesar de isso também se verificar no contexto das exposições individuais que enunciámos anteriormente). Ele atua com uma proposta temática onde se enquadram vários discursos com diversos níveis dialéticos, de forma a adquirir a abrangência necessária para encaixar os artistas e as obras de arte. O seu discurso vai-se assim alimentando desses discursos individuais, proporcionados pelas obras de arte por si escolhidas. Neste sentido Paul O’Neill aponta para a prática das exposições temporárias adotada pelos principais museus e centros de arte, como veículo que transforma intenções privadas em discursos públicos⁹⁰. Assim sendo, enquanto construtor de discurso, o curador é um autor, assim como o artista, o escritor ou o cineasta. O curador Obrist Ulrich⁹¹ tem sido um autor cujos projetos refletem sobre o posicionamento contemporâneo dos atores principais do território da arte. Quer no âmbito da curadoria, quer nas relações entre obra, espaço, artista, discurso e espetador. Levemos em conta um momento onde se começou a desenhar a ideia de exposição enquanto elemento autónomo, recuemos até 1968-69, quando se juntaram um conjunto de amigos numa ideia, que partiu do campo relacional da amizade e da cumplicidade para o projeto artístico de natureza expositivo. A exposição *Freund – Friends – Frund* começou a desenhar-se quando Karl Ruhrberg e Harald Szeeman (diretores da Kunsthallen de Dusseldorf e de Berna) convidaram quatro artistas, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Karl Gerstner e André Thomkins para integrarem a mostra. No entanto, estes quatro artistas foram tomados pelo desejo de reunir e mostrar obras de amigos e de amigos de amigos. A exposição *Freund – Friends – Frund* apresentou-se como um objeto paradigmático por procurar uma dissolução de exposição como coisa de autor, ao mesmo tempo que se assume como objeto com enorme espírito autoral, ainda que coletivo. Numa entrevista a Harald Szeeman conduzida por Hans Obrist Ulrich para a Artforum⁹² levanta-se a questão sobre a exposição como media artístico e como obra artística⁹³, à qual responde dando com

⁹⁰ O’Neill, Paul - *The curatorial turn: from practice to discourse*. 2007, p.14-15.

⁹¹ Alguns artigos publicados nas últimas décadas apresentam uma contribuição determinante para o entendimento deste trabalho. Destaco os artigos *Le Paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique* (2014) de Nathalie Heinich e *Le Style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d’art contemporain* (2001) de Morgan Jouvenet e *Multiple Authorship* (2005) de Boris Groys. O trabalho de pesquisa de Nathalie Heinich em torno da arte contemporânea ajuda a delimitar um conjunto de elementos que definem hoje, mais do que nunca, o modo como os chamados “especialistas” (crítico e curador) contribuem para a validação da obra em contexto expositivo. No texto *Le Style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d’art contemporain* (2001), Morgan Jouvenet assinala que no início do século, a preponderância da figura do comissário enquanto elemento decisor na temática, direção e conceção de uma exposição. No texto *Multiple Authorship* (2005), Boris Groys assinala a evolução do papel social de uma exposição. Neste texto é também destacada a evolução autoral do curador. O curador evolui da condição de mediador entre artista e público, para uma condição de autoria, rivalizando com a condição “natural” do artista.

⁹² <https://www.artforum.com/print/199609/curator-interview-33047> - (consultado 13-11-2020).

⁹³ “Given a century in which the exhibit is more and more of a medium, and more artists claim that the exhibit is the work and the work is the exhibit, what would you say are the turning points in the history of mounting exhibitions?” - <https://www.artforum.com/print/199609/curator-interview-33047> - (consultado 13-11-2020).

exemplos os artistas: Marcel Duchamp, El Lissitzky e Christian Boltanski; que no seu ponto de vista, constituem-se mestres no uso da exposição como obra. Para Szeeman, Boltanski consegue de forma contundente apresentar a exposição enquanto obra, nomeadamente ao construir uma zona de difícil classificação entre a instalação e a exposição.



Figura 28 - Christian Boltanski - Vista da obra *Personnes, Monumenta*, Grand Palais, Paris (2010)

No rescaldo das exposições coordenadas por El Lissitzky durante a década de vinte e trinta, estabelece-se uma forte relação entre Lissitzky e alguns dos responsáveis da escola Bauhaus na Alemanha. Neste sentido Herbert Bayer propõe uma teoria baseada no campo de visão, que parte do entendimento de que a exposição funciona como obra de arte autónoma⁹⁴ e tudo o que lhe pertence deve ser levado em conta, desde o trabalho gráfico, a cenografia, o layout do espaço em conjunto com a instalação das obras. E enquanto tal, a exposição deve levar em conta o espetador e a sua relação total (no uso dos sentidos e a sua deslocação física no espaço) com o espaço expositivo. Esta ideia é levada a cabo na conceção (em conjunto com Edward Steichen) da exposição “Bauhaus: 1919-28 (1938) no MoMA em Nova Iorque que foi anunciada ao público como uma das exposições maiores e “provavelmente mais incomun(s)”⁹⁵ até então produzidas.

⁹⁴ Vincent, Frédéric – *L’artist-curateur: Entre Création, diffusion, dispositif et lieux*. 2016, p.334.

⁹⁵ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735> - (consultado 19-11-2020).

A propósito da exposição como ato de criação autoral e artístico, Marie Zawisza⁹⁶ redige um artigo onde apresenta alguns elementos que estruturam essa ideia. Em primeiro lugar, aponta como determinante, o facto de em 1977 o tribunal da apelação de Paris tenha emitido um julgamento histórico determinando o trabalho de curadoria como obra de direitos autorais (*oeuvre de l'esprit*). Sob esse entendimento, Zawisza sublinha o episódio marcado entre o Museu Picasso e Anne Baldassari após a sua demissão de presidente e de curadora geral em 2014⁹⁷. Este processo não foi consensual, provocando inicialmente um cenário de litígio, levando a um conjunto de negociações. Após ser demitida desta instituição, Baldassari reivindicou a autoria da exposição que iria reabrir o museu, naturalmente à luz dos direitos autorais que protegem a exposição e a sua conceção curatorial enquanto obra autoral. Em segundo lugar, como refere Zawisza, outro momento histórico para este reconhecimento deu-se quando a partir de 1990 o Fundo Nacional de Arte Contemporânea (Fnac) começou a adquirir “exposições-conceitos”, começando pela aquisição da exposição-obra *Jardin-théâtre Bestiarium* (1989) do curador e galerista Rudiger Schottle. Ao apontar a exposição como décima arte, Marie Zawisza argumenta: “Depuis quelques années, c’est le concept même d’exposition qui est en train de muter. Comme si celle-ci était en passe d’allonger bientôt la liste des arts, pour devenir après le cinéma, la photographie, la bande dessinée, le dixième d’entre eux.”⁹⁸ Este encadeamento de acontecimentos tem contribuído para uma constante problematização em torno das definições de obra de arte e ampliado a noção de exposição como objeto artístico, ou até como a décima arte.

2.4. Qual a necessidade de um artista ser também curador? (o artista-curador)

De forma a contextualizar historicamente este tema, recorreremos a um conjunto de exemplos amplamente apresentados em duas teses recentes que se debruçam exaustivamente sobre esta temática: a tese de doutoramento intitulada *Exposição como Obra de Arte Total* de Bárbara Coutinho⁹⁹, onde apresenta o tema, *O artista-curador: a Exposição como criação artística* e a tese de doutoramento de Frédéric Vincent *L’artist-curateur: Entre création,*

⁹⁶ Zawisza, Maria – *CULTURE: L’exposition, tout un art* – (consultado 13-11-2020). Disponível em WWW:<URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/19/l-exposition-tout-un-art_4441593_3246.html

⁹⁷ Anne Baldassari trabalhou na instituição por duas décadas, assumindo as responsabilidades de presidente e curadora geral entre 2005 e 2014.

⁹⁸ Zawisza, Maria – *CULTURE: L’exposition, tout un art* – (consultado 13-11-2020). Disponível em WWW:<URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/19/l-exposition-tout-un-art_4441593_3246.html

⁹⁹ Coutinho, Bárbara - *Exposição como Obra de Arte Total*. 2019, p.65-101.

*diffusion, dispositif et lieux*¹⁰⁰ onde dedica um capítulo ao tema dos artistas-curadores. Estas investigações debruçam-se sobre a questão do artista-curador, traçando um alinhamento histórico e teórico em torno da temática. São referidos e apresentados momentos que inauguram este princípio de ação, desde meados do séc. XIX até à segunda metade do século XX. Tais momentos chave, como defende Bárbara Coutinho, centram-se na autonomia do artista enquanto construtor da exposição. Quer da exposição enquanto mostra coletiva ou enquanto mostra individual. Neste sentido assinala-se um momento determinante, protagonizado em 1855 por Gustav Courbet, que inaugura a primeira exposição individual da História da Arte, como resposta a um conflito entre o artista e a organização do salão anual de artes plásticas, por ocasião da Exposição Universal em Paris.¹⁰¹ Serve este evento para contextualizar que a ideia de exposição individual nasce de uma rutura, um gesto político de reação para marcar a posição do artista naquele contexto específico. Seguir-se-á Manet, que também protagoniza um conjunto de iniciativas onde as decisões sobre o *layout* expositivo, a montagem e a relação das obras com o espaço irão acrescentar uma nova forma de contruir uma exposição, a ponto de elementos espaciais como as paredes e os dispositivos de exposição partilharem o protagonismo com as obras.

Já durante o início do século XX, encontramos o trabalho inovador de El Lissitzky, que se destaca por fazer uma fusão entre obra e espaço, onde as esculturas, as fotografias, e os desenhos (e outras impressões) submetendo a uma espécie de processo de osmose entre o espaço construído e os objetos artísticos. Os projetos de El Lisstzky constroem-se a partir de um sentido instalatório de elementos, onde o resultado é mais que uma exposição de obras num espaço. A exposição- instalação surge na forma singular de obra, que resulta do conjunto total dos elementos. É sobretudo nestes contexto de vanguardas (primeiras décadas do século XX) que as atividades artísticas começam a contemplar a necessidade de mostras coletivas de trabalhos de vários autores, por forma a acentuar um ideal filosófico, ou um manifesto artístico. Isto dá-se, muito derivado ao espírito dos tempos, na sua maioria, os movimentos das vanguardas são identitariamente de natureza coletiva. Tomemos como exemplo, o manifesto surrealista liderado e elaborado pelo artista e teórico André Breton em 1924, cujas premissas implicavam necessariamente um conjunto de ideais análogos e partilhados. Era comum organizarem as suas mostras de forma a espelhar este tipo de ideais, no entanto, à distância de um século conseguimos compreender que algumas destas mostras seguiam princípios muito

¹⁰⁰ Vincent, Frédéric – *L'artist-curateur: Entre Création, diffusion, dispositif et lieux*. Tese Doutoramento, Université Paris 1 Panthéon-Sorbone U.F.R. d'Arts plastiques et des Sciences de L'Art, Paris, 2016.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.70.

marcados pela autoria individual. Neste sentido, olhemos para os casos da Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris, em 1938 e a exposição, Primeiros Documentos Surrealistas em Nova Iorque, em 1942 onde, segundo Bárbara Coutinho¹⁰², ganha protagonismo a figura de artista-curador, e a noção de Exposição enquanto Obra, com Marcel Duchamp a assumir a curadoria e o desenho total da mostra que apresentava obras de vários artistas.



Figura 29 - Marcel Duchamp - *Exposition Internationale du Surréalisme* (1938)

Figura 30 - Marcel Duchamp - *Sixteen Miles of String* (1942)

Na realidade, a obra de Duchamp *Sixteen Miles of String* (1942), era constituída por um conjunto de fios, numa espécie de teia gigante, que envolvia todos o espaços vazios da galeria (Whitelaw Reid Mansion), comprometendo a simples deslocação dos espetadores pelo espaço. A obra de Duchamp dominava o protagonismo da exposição, ao mesmo tempo que propunha campos de ligação entre as outras obras de arte. Desta forma Duchamp protagoniza uma ação artística em duplo sentido, por um lado produz uma obra autónoma, em simultâneo, essa obra permite dar a ver todas as outras. Numa outra direção a obra *Boite-n-valise* (1935-41) apresenta a ideia de um museu portátil, composta pela obra completa do artista (do próprio) em miniaturas construídas à escala. Com esta obra, o artista está a brincar e a jogar com as noções institucionais de coleção e de museu. Sob esta influência, Marcel Broodthaers cria uma obra-museu a que chama de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-72) onde a figura

¹⁰² Coutinho, Bárbara - *Exposição como Obra de Arte Total*. 2019, p.93.

do artista se funde com a de um diretor de museu. Neste ação de caráter conceptual, Broodthaers promove a ação artística o ato de conceber e programar um conjunto de exposições. Estas exposições atuam como ficções em torno do objeto documental, repletas de elementos cuja natureza é museológica e institucional. Nesta obra, o próprio museu e as suas múltiplas exposições funcionam como ato performático protagonizadas pelo artista, o que por consequência eleva toda a ação expositiva a objeto artístico.



Figura 31- Marcel Broodthaers - *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*, installation, (*the museum's Section des figures*) em Düsseldorf (1972) (créditos fotográficos de Sven Lütticken)

Atualmente, na conjuntura da arte contemporânea, espera-se do artista que com alguma periodicidade (no contexto galerístico, de dois em dois anos) apresente uma mostra individual, que reflita e comprove a sua atividade e produção artística. Na apresentação dos seus currículos ou notas biográficas aparecem duas áreas que distinguem a forma como as suas obras foram apresentadas, ou mostras coletivas (exposição coletivas, feiras, bienais) ou mostras individuais (exposição antológica, retrospectiva, ou temática).

Como refere, Bárbara Coutinho a propósito de Picasso, no contexto da exposição da *Guernica*: “Em meados do século XIX, os artistas reivindicam um papel ativo na exposição do

seu trabalho, mostrando vontade em colaborar e mesmo assumir a responsabilidade pela conceção e o desenho expositivo, evitando a mediação de terceiros”¹⁰³. O interesse do artista pela forma de apresentar a sua obra, surge naturalmente do desejo de controlar os vários momentos da sua conceção e posterior receção. A obra passa por uma série de estágios até ao momento de exposição, o que não quer dizer necessariamente que este momento culmine com a sua finalização. Em muitos casos, para o artista, o processo e finalização estão intrinsecamente fundidos sem que um se separe do outro. A obra pode, em absoluto estar eternamente inacabada, mas num âmbito relativo poder ser alvo de exposição, ou de várias exposições. No momento em que é exposta ela ativa um conjunto de qualidades que compõem e ampliam a sua essência¹⁰⁴. Aspetos práticos de contexto de exposição tais como: o contexto, as condições de iluminação e a sua instalação no espaço, têm forte influência na sobrevivência da obra.

No contexto da arte contemporânea em Portugal nas últimas duas décadas encontramos vários artistas que em paralelo com a sua atividade artística, tida como principal, acumulam outras funções e valências profissionais, tais como, professor, mediador cultural, programador, curador e direções de centros de arte ou espaços/projetos galerísticos. Estas situações não são exclusivas dos tempos recentes, porém têm sido mais frequentes e constantes neste início de século, por variados motivos. Podemos enunciar alguns motivos para este ecletismo de funções. O que iremos referir apresenta-se de modo paradigmático e até contraditório. O arrefecimento do mercado da arte traduz-se imediatamente na diminuição da autonomia do artista e na sua impossibilidade de este viver exclusivamente da sua prática artística. Este acontecimento é polarizado, porque ao mesmo tempo que diminuem as compras efetuadas pelos colecionadores, o mercado das galerias fecha-se em circuito fechado. Paralelamente o número de artistas e estudantes nas áreas artísticas aumenta exponencialmente¹⁰⁵, permitindo uma discrepância no mercado e na produção autónoma do artista. Por outras palavras, os artistas começaram a encontrar alternativas profissionais, na sua maior parte, paralelas à sua atividade central. Muitas dessas atividades visavam apresentar os seus trabalhos e projetos, na procura por soluções de espaços e formatos que até então não estavam difundidos.

¹⁰³ Ibidem p.66.

¹⁰⁴ No texto *Arte – Anseio pelo ideal*, Andrei Tarkovski apresenta a essência da obra de arte da seguinte forma: “explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência.” – Tarkovski, Andrei – *Esculpir o Tempo*. 1998, p.38.

¹⁰⁵ Até aos anos 90 do século XX as principais escolas do país a formar artistas eram 3: FBAUP, FBAUL e Ar.Co (não sendo uma escola de ensino oficial público). A partir desta década surgiram a Esad.Cr, Artes Visuais da Universidade de Évora, Artes Visuais da Universidade do Algarve, Artes visuais Universidade Lusófona, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra etc.

O artista-curador está numa posição semelhante à de artista criador de uma obra, assumindo que a curadoria poderá ser neste caso, a obra. Isto porque o artista pode nunca abandonar a sua condição, pode reformular novos procedimentos, consoante as circunstâncias, para a criação da sua obra, seja ela uma pintura, uma instalação, ou uma exposição. Jacinto Lageira, sustenta esta ideia por referir o seguinte: “L’artiste forge en partie son outil, chaque fois qu’il réalise un ouvrage. Il invente, dans chaque circonstance, à la fois les termes, et la relation des éléments.”¹⁰⁶ Numa extensa dissertação sobre este tema, Frédéric Vincent elaborou um conjunto de argumentos que visam manter esta prática como ação artística e inclassificável, escapando assim às categorizações académicas, ao mesmo tempo que redefinem o seu protagonismo perante as instituições. Este protagonismo tem muitas vezes originado o surgimento de novos espaços expositivos, que escapam a uma programação tradicional, que promovem um campo híbrido da ação artística, e na relação com as várias expressões artísticas.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Lageira, Jacinto - *L’Esthétique traversée*, Bruxelles, La Lettre volée. 2007, p. 171.

¹⁰⁷ Vincent, Frédéric – *L’artist-curateur: Entre Création, diffusion, dispositif et lieux*. 2016, p.16.

Capítulo III - WAIT – a história de uma exposição

3.1 A origem do projeto/exposição WAIT¹⁰⁸

“Mesmo tendo plena consciência de que Godot, enquanto houver amanhã, nunca irá chegar, porque a sua chegada indicará um fim e estamos ainda no meio do caminho.”¹⁰⁹ – *Mirian Tavares*

Em meados de 2018 (abril/maio) propus um projeto ao Museu Coleção Berardo, numa reunião com Rita Lougares, (diretora artística do Museu Coleção Berardo) que resultava de um conjunto de ideias que gostaria de plasmar numa exposição temporária no museu (em contexto institucional). Defendi desde início, que o processo e o resultado iriam refletir uma dinâmica próxima das que segui em projetos anteriores, apresentados em espaços não institucionais, cuja dinâmica processual da exposição teria o mesmo enquadramento que uma exposição organizada para um espaço chamado “alternativo.”¹¹⁰ Uma das premissas iniciais era a de que assumiria a posição simultânea de artista e curador no mesmo projeto. Esta é uma prática comum, sobretudo num contexto português nas últimas duas décadas, em espaços denominados como alternativos, ou que escapam à estrutura dos grandes protagonistas e promotores de exposições de arte contemporânea, como museus, centros de arte ou galerias. Estes espaços são por norma tutelados por comunidades informais, de grupos de artistas, associações culturais, etc.¹¹¹. Não costumam ser sobrecarregados por uma agenda curatorial fechada, permitindo um fluxo de projetos mais disruptivos, experimentais, onde, pela necessidade do curador ou artista organizador, assumem um conjunto de valências para garantir que o projeto chegue a bom porto. A minha intenção foi, desde início, experimentar este conflito de papéis propositado, sobretudo num espaço cuja diligência logística permitia meios de produção que facilitavam que a figura do artista ou do curador não ficasse asoberbada por várias tarefas. Muitas vezes a situação particular do artista-curador deve-se a ausência de meios, no entanto, será absolutamente redutor pensar nisso como fator absoluto. No fundo aquilo que leva muitas vezes o artista que planeia o projeto de uma exposição a assumir um duplo papel (artista e curador ou curador e artista) pode ser muito mais do que uma contingência logística. A possibilidade de

¹⁰⁸ Este capítulo é redigido na primeira pessoa do singular.

¹⁰⁹ Tavares, Mirian - *Wait – da curadoria como criação artística* (2019), texto crítico sobre a exposição WAIT - <https://www.artecapital.net/exposicao-597-colectiva-wait> (consultado 19-08-2020).

¹¹⁰ No livro *Instalações Provisórias; Independência, autonomia, alternativa e informalidade; Artistas e exposições em Portugal no século XX*, Sandra Vieira Jurgens apresenta o alinhamento histórico do surgimento dos chamados espaços expositivos alternativos, bem como os seus vários protagonistas.

¹¹¹ Jurgens, Sandra Vieira - *Instalações Provisórias; Independência, autonomia, alternativa e informalidade; Artistas e exposições em Portugal no século XX*. 2016, p.549.

encontrar um posicionamento nestes dois papéis pode fomentar um encontro inesperado entre a ideia da exposição como um todo, ou seja, como obra autónoma, por oposição ao papel de artista com obras na exposição. Foi mais ou menos isso a que me propus. Conceber uma exposição, como projeto artístico, ou obra autónoma. Para este fim assumi o papel de curador, que elege entre outras coisas, uma temática, um título, um conjunto de artistas, um conjunto de obras, uma lógica para o espaço expositivo. Em paralelo sou um dos artistas escolhidos a produzir duas obras para a exposição.

Voltando ao início deste texto e à conversa com a diretora artística do MCB, o entusiasmo dela para com o projeto foi imediato (havia algo inédito para esta instituição que era o facto de um artista participar enquanto artista e curador na mesma exposição, sendo uma exposição coletiva) e comecei a trabalhar na elaboração construção do mesmo.

A escolha dos artistas foi um processo tenso, tendo em conta o campo de possibilidades e as limitações (espaciais, por exemplo). O espaço atribuído para a realização da exposição, foi a zona do piso -1¹¹². Tendo em conta que o curador está numa posição de escolha, parte da mesma foi orientada por esse princípio. Seria injusto apontar este fator como único, e igualmente injusto assumir que não tinha sido levado em conta. Outro fator levado em conta foi a proximidade. Daí ter escolhido artistas com quem já me tinha relacionado em projetos anteriores, estou a pensar nos casos do André Banha, do António Olaio, do Pedro Cabral Santo, do João Ferro Martins, do João Pombeiro e da Susana Anágua.¹¹³ Noutros casos, apesar de nunca termos coincidido em projetos desta natureza, a admiração e amizade ajudaram nas escolhas, como o caso do António Júlio Duarte, da Carla Cabanas, da Luísa Jacinto, do Rodrigo Tavarela Peixoto e da dupla Sara&André. Apesar de não ter tido até ao momento nenhum contacto com alguns artistas, o entendimento e a admiração pela sua obra, ajudaram na escolha dos mesmos, destaco neste contexto, Dalila Gonçalves, o Eugenio Ampudia, o Gonçalo Barreiros, o Paulo Mendes, e o Tiago Baptista. Houve desde o início o desejo de incluir na exposição obras pertencentes à Coleção Berardo, tendo havido um trabalho de investigação que resultou numa lista de possibilidades alinhadas com a temática da exposição. A lista foi elaborada com um conjunto de obras, no entanto, devido às contingências espaciais da sala as opções deviam ser pontuais. Nesse sentido as obras de Andres Serrano tornaram-se providenciais e assertivas, não só introduziram a Coleção Berardo no contexto da exposição como contribuíram de forma conceptual para a extensão das possibilidades narrativas da

¹¹² A zona de exposição do centro de exposições do CCB conhecida internamente como “Colmeias” conhecida pelas suas características específicas, como o extenso comprimento e pé direito baixo.

¹¹³ O princípio de uma relação de proximidade entre amigos e conhecidos a quem admiramos evidente na exposição *Freund – Friends – Frund* (1968-69) está claramente presente no processo deste projeto.

temática da exposição. Cabe agora o momento para abordar o caso excepcional, que por motivos óbvios não é mencionado anteriormente, falo de Samuel Beckett, que tem sido uma referência presente no meu percurso e cuja obra fornece uma espécie de plataforma que reveste a base de sustentação da temática para este projeto. Num texto muito esclarecedor sobre a uma prática da curadoria, e na qual me revi durante este projeto (e durante o meu trajeto até aqui) Sara Antónia Matos refere, a propósito da curadoria que fez para a exposição *SOB A PELE* do artista Rui Chafes, que o “compromisso estabelecido entre o curador e o artista só pode sustentar-se na confiança mútua, no conhecimento dos pares, na empatia com a obra e com o pensamento do autor – fatores a que também não são alheias outras dimensões da vida.”¹¹⁴ É muito interessante que a autora sublinhe valores que transcendem a dimensão pura da obra, como confiança, empatia e o pensamento. Foram fatores como estes que nortearam o processo da seleção dos artistas e das suas obras, valores de proximidade relacional, a admiração do percurso e obra, e a influência conceptual das suas obras.

Alguns aspetos que foram ficando claros tinham que ver com a construção de um espaço onde habitassem questões sobre a natureza da imagem e a forma como o espetador lida com ela. No entanto achei determinante que a exposição fosse plural do ponto de vista da expressão artística e abrangesse um conjunto de *media*, como a pintura, escultura, instalação, fotografia, vídeo (Projeção e retro-projeção).

3.2 Outros projetos: 2005 a 2012

É importante referir que este projeto não nasce de forma isolada, ele sucede na continuidade de projetos anteriores, onde o papel de artista e curador foram alternados ou até coincidentes, tais como *Bartolomeu 5 - Ana Romana, Daniel Gustav Kramer, Orlando Franco, Susana Anágua*, Lisboa 2005 no espaço alternativo Bartolomeu 5, onde pela primeira vez, por necessidade de expor o meu trabalho assumi um papel duplo, o de artista e de organizador¹¹⁵, por produzir uma exposição que procurasse um encontro entre o meu trabalho e o trabalho de outros artistas.

¹¹⁴ Matos, Sara Antónia; Chafes, Rui – *Sob A Pele*. 2015 p.7.

¹¹⁵ Neste primeiro projeto em 2005, a figura de curador não estava minimamente em assumida. O projeto da exposição decorreu como um encontro entre artistas, numa postura carregada de informalidade. Ao ser o fomentador do projeto, assumi a escolha da primeira artista, Susana Anágua, que sugeriu a artista Ana João Romana, que sugeriu o artista Daniel Gustav Kramer. O desenho da exposição foi um trabalho colaborativo entre mim, a Susana Anágua e a Ana João Romana. A coordenação dos trabalhos logísticos, a divulgação e todos os trabalhos da produção foram partilhados entre todos os artistas.



Figura 32 - Orlando Franco - Vista da instalação *A mesma imagem* (2004), na exposição *Bartolomeu 5*, Lisboa (2005)



Figura 33 - Ana João Romana - Vista da exposição *Bartolomeu 5*, Lisboa (2005)

Em 2007 surge o projeto *Debaixo do Tapete* com os artistas Catarina Botelho, Luís Nobre/Emily Clay, Orlando Franco, Patrícia Sousa, Pedro Bernardo e Susana Gaudêncio na Plataforma Revólver em Lisboa. Esta exposição foi o resultado de uma proposta de minha iniciativa ao responsável do espaço Plataforma Revólver¹¹⁶, (inserido no projeto Edifício Transboavista) Victor Pinto da Fonseca, que acolheu de bom grado esta ideia que implicava apresentar um conjunto (na altura o número de artistas não estava ainda fechado) de artistas e obras que se encontravam num grupo de afinidades pessoais.

¹¹⁶ A exposição aconteceu no primeiro espaço da Plataforma Revólver entre 28 de Junho a 31 de Agosto 2007.

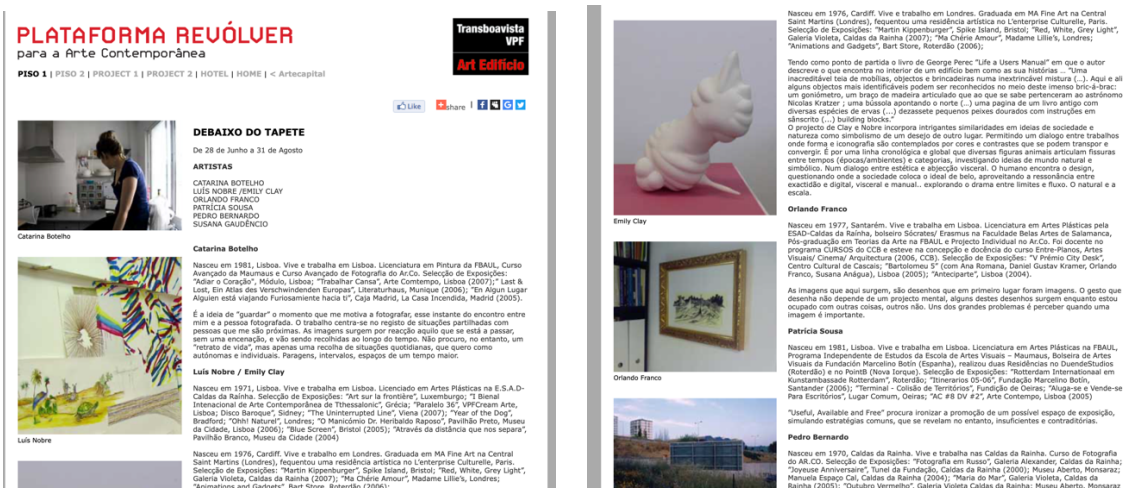


Figura 34 - Imagens de press release da exposição *Debaixo do tapete* na Plataforma Revólver de de 28 de Junho a 31 de Agosto 2007

Em 2008, surge o projeto *Enganar a Fome* – Filipe Lucas Frazão, João Pombeiro, Luísa Goulart Estevão, Marco Pires, Natércia Caneira, Nuno Vicente, Orlando Franco, Paulo Sousa aka 8551120 Assemblage Project, Susana Anágua e Susana Gaudêncio no Espaço Avenida 211.¹¹⁷ Este projeto surge da minha iniciativa em formar um grupo para concretizar uma mostra coletiva, cuja a temática não estivesse à partida determinada. Foi durante um dos encontros entre artistas que se chegou ao título da exposição. Apesar de ter tido um papel duplo nestes três projetos, evidenciou-se uma característica comum, a figura do curador foi apenas assumida na perspetiva organizadora e mobilizadora de cada um dos projetos.

Estes três projetos apresentaram algumas singularidades relativamente ao posicionamento enquanto curador, que na realidade não foi assumido, nem sequer comunicado como tal. No entanto, à distância, posso agora referir que apesar de, na altura não apresentar a consciência e a autonomia de um discurso em torno de cada uma das exposições, a própria ausência dele evidenciou-se como uma posição, porque esse papel passou pela planificação, pelas diligências com as entidades/ detentores dos espaços, com a escolha dos artistas e a distribuição dos mesmos pelo espaços expositivos, posterior designação de funções e *timings* para montagens, inauguração, etc. A inexistência de um texto unificador¹¹⁸, ou de um conceito que sustenta as exposições prende-se com a posição de tornar invisível a figura do curador. Por

¹¹⁷ O Espaço Avenida 211 funcionou como espaço alternativo para exposições e ateliers para artistas entre finais dos anos 2000 e inícios da década seguinte. Situava-se na Avenida da Liberdade 211, num edifício que serviu o projeto antes de sofrer obras de remodelação. O espaço/ projeto era dirigido (informalmente) pelo artista António Bolota.

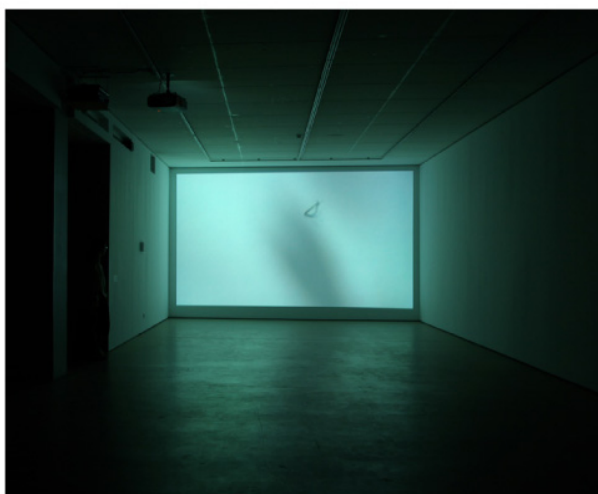
¹¹⁸ O título *Enganar a fome* surge numa reunião de preparação da exposição, já com um conjunto de artistas participantes presentes. Na exposição *Debaixo do tapete*, o título foi na altura sugerido pelo artista Luís Nobre, durante uma das reuniões de planificação do projeto. Na exposição *Bartolomeu 5*, o título apenas confirma o local onde ela existiu.

norma o curador torna-se mais visível por meio do discurso, da temática da exposição, do que pela escolha dos artistas ou pela organização das obras no espaço expositivo. Numa fase inicial de percurso e afirmação artística decidi não dar relevo a essa faceta no trabalho de curadoria, deixando o foco da atenção para a minha obra enquanto artista.

A função de curadoria com a presença de um discurso e temática definida surge em primeiro lugar enquanto tarefa partilhada. Primeiro, em 2011 com a artista Susana Anágua e segundo, em 2012, com o artista Nuno Vicente.

Em conjunto com Susana Anágua concebi o ciclo de vídeo arte *L'Entre Images* programado para acontecer, de forma inicial e experimental no Centro Cultural do Cartaxo, com objetivos de migrar para outros centros culturais do país, uma vez que o país acabava de entrar no século XXI com um plano cultural ambicioso de descentralização da ação cultural, edificando por todo país um conjunto de equipamentos culturais com valências plurais com campo das expressões artísticas. O centro Cultural do Cartaxo estava equipado com duas salas, uma sala de espetáculos e uma sala de cinema. Este projeto ambicionava apresentar obras de videoarte num contexto de sala de espetáculos e /ou sala de cinema. Conforme constava na comunicação conceptual do projeto “O tema deste ciclo é emprestado do livro *L'Entre Images* de Raymond Bellour, obra que amplia a reflexão sobre imagem em movimento. O ciclo propõe a apresentação de obras de artistas que fazem da imagem em movimento um elemento ativo na sua prática artística. Em apresentações de dois ou mais artistas por mostra, o ciclo *L'Entre Images* promove diálogos entre obras e autores, numa lógica que irá da aproximação à dissonância, na procura de zonas de contacto.”¹¹⁹ Neste projeto surge a particularidade dos curadores apresentarem-se simultaneamente num dos ciclos como artistas.

¹¹⁹ A comunicação do projeto ficou da responsabilidade do Centro Cultural do Cartaxo e pode ser consultado no site produzido para o efeito: <https://lentreimages.wordpress.com/susana-anagua-orlando-franco/> - (consultado 09-03-2020).



CONVITE

L'ENTRE IMAGES

CICLO DE VÍDEOARTE

A Câmara Municipal do Cartaxo tem a honra de convidar V. Exa. para a inauguração do Ciclo de Vídeoarte *L'Entre Images*, que se irá realizar no Centro Cultural – Município do Cartaxo no próximo dia 24 de Setembro, pelas 22h. Esta primeira mostra do ciclo é da autoria de Orlando Franco e Susana Anágua.

Convite válido para 2 pessoas.

A exposição estará patente ao público até ao dia 20 de Novembro de 2011



Figura 35 - convite para ciclo *L'Entre images* dos curadores-artistas Orlando franco e Susana Anágua (2011)

Em 2012 em colaboração com o artista Nuno Vicente apresentamos a exposição *O Peso e a Ideia*, com um conjunto de artistas na Plataforma Revólver em Lisboa. São apresentadas nesta exposição obras dos seguintes artistas: Ana Fonseca, Bryn Chainey, João Ferro Martins, Nuno Vicente, Orlando Franco, Samuel Rama, João Pombeiro, Ricardo Quaresma Vieira, Marisa Benjamin, Rita Firmino de Sá, Rodrigo Bettencourt da Câmara, Vítor Reis, Susana Anágua, Ruth Le Gear e Sara Wallgren. Este projeto assume uma particularidade dupla no ato de organizar e/ou conceber uma exposição, no meu contexto de trabalho, que foi, por um lado assumir a vertente conceptual da curadoria, que implicou a decisão de um tema, a escrita de um texto curatorial, a escolha dos artistas e respetivas obras e elaboração de uma publicação/catálogo. Por outro, decidir que iria dividir essa tarefa com outro artista, o que resultou num convite ao artista Nuno Vicente, para dividir o trabalho curatorial, que iria da escolha da temática às escolhas dos artistas e obras, na organização e desenho do espaço expositivo e acompanhamento editorial do catálogo.

A propósito destas iniciativas artísticas que se começam a generalizar em espaços alternativos na década de 2000, Sandra Vieira Jurgens, refere: “Estes projetos ficaram igualmente associados à afirmação de intervenções norteadas por princípios de informalidade e por uma cultura expositiva forte que terminaria sendo conhecida como um modelo próprio de curadoria”¹²⁰. Uma característica comum a todos estes projetos onde estive envolvido é a necessidade de expor trabalho, pô-lo em contacto com o público e estabelecer contactos e

¹²⁰ Jurgens, Sandra Vieira - *Instalações Provisórias; Independência, autonomia, alternativa e informalidade; Artistas e exposições em Portugal no século XX*. 2016 p.549.

relacionamento entre pares. Outro aspeto, talvez o mais importante é a pulsão criativa, que eu designaria como uma inevitabilidade, uma inquietude própria da ação artística.

3.3 Início de uma intenção cinematográfica - BURNOUT - 2013¹²¹

Tarkovski defende que o cinema é a única forma de arte em que o autor exerce a sua total liberdade para a criação de uma realidade não convencional, justificando que o filme se apresenta como uma realidade emocional, uma segunda realidade, para o espetador ¹²². Numa análise ao meu processo criativo, no que diz respeito ao planeamento e elaboração de uma exposição, tenho posto em prática um conjunto de procedimentos que derivam naturalmente do cinema. A influência está presente desde sempre. O cinema e a sua magia, foi sempre um elemento de grande inspiração e influência, em todo o meu percurso. Na magia que começa no escurecimento da sala, o espetador sente-se mergulhado nessa escuridade e apenas emerge na claridade que lhe chega através das imagens projetadas.

Neste sentido, aproveito para explanar nos próximos parágrafos um pouco sobre este processo criativo que têm sido muito apoiado pela influência cinematográfica. Em 2013 concebi a exposição *BURNOUT*¹²³ cuja relação entre o espaço da galeria e as peças dispostas (obras) funcionavam numa lógica instalativa de *site specific*, numa relação de total mistura. A ideia era criar uma experiência narrativa, que para o espetador se aproximasse da experiência cinematográfica. Destaco a particularidade desta instalação ter sido planeada como filme, no sentido mais prosaico, um conjunto de imagens, um conjunto de sons acionados pelo movimento. A exposição era composta por: duas fotografias, três esculturas (objetos instalados) e uma projeção de vídeo com som. O espaço da galeria foi escurecido e a luz existente era proveniente de duas fontes: - luz de projeção direcionada para as fotografias e para as esculturas e a luz projetada pelo projetor de vídeo. O som do vídeo *Untitled (Wind)* (2013) estava instalado de forma a contaminar todo o espaço expositivo, assumindo-se como a banda sonora que envolve todos os elementos presentes. O espetador deslocava-se pelo espaço construindo a sua experiência narrativa. A propósito desta combinação entre objetos, imagens e sons Maribel Sobreira escreve: “Os trabalhos expostos remetem-nos para um ambiente onde o onírico e o

¹²¹ *BURNOUT* – Orlando Franco – *Plataforma Project 2 na Plataforma Revólver*, Lisboa 2013

¹²² Tarkovski, Andrei - *Esculpir do Tempo*. 1990, p.211.

¹²³ A propósito da exposição foram escritos três textos por Pietra Fraga, Rita F. de Sá e Maribel Sobreira – publicados em orlandofranco.wordpress.com

saturniano estão ligados através do vídeo *Untitled (Wind)* (O.F. 2013), criando uma relação de uma densidade poética onde as nossas recordações são confrontadas com os sentimentos a que elas despertam.”¹²⁴ Neste texto a autora destaca a dimensão poética que surge na relação entre os elementos (objetos e imagens) da instalação é fundada pela ação da luz. Neste sentido a luz, por outras palavras, o projeto de iluminação configura-se como elemento que não reside apenas numa ação curatorial, mas sim, e sobretudo, num fator determinante na instalação total, fazendo parte da obra. Devido ao espaço da plataforma Project 2 ser uma sala aberta (*open space*), com uma parede a meio, criava a possibilidade de imagem da exposição quase na totalidade assim que se entrava na sala, o que numa aproximação ao cinema fazia lembrar os primeiros filmes americanos onde todas as ações decorrem no mesmo plano, como refere Paulo Viveiros a propósito deste momento da História do cinema : “A auto-suficiência do plano-quadro residia numa simultaneidade de ações vistas em conjunto.”¹²⁵ Esta auto-suficiência do plano também se caracteriza pela ausência da montagem. A configuração da exposição enquanto plano-quadro abria o campo para que o espetador pudesse escolher o seu posicionamento no espaço, na medida em que se deslocava de uma visão geral para visões de planos mais pormenorizados, independentemente do lugar que ocupava no espaço teria sempre uma visão próxima de um grande plano.



Figura 36 - vistas da exposição *BURNOUT* – Orlando Franco, Plataforma Project 2 na Plataforma Revólver, Lisboa (2013)

¹²⁴ Sobreira, Maribel; *BURNOUT entre o peso e a leveza*, 2013 -<https://orlandofranco.wordpress.com/textos/> - (consultado 26-11-2019).

¹²⁵ Viveiros, Paulo; *A Imagem do Cinema – História, Teoria e Estética*. 2005, p.24.

3.4 The Eyes Are Not Here ¹²⁶ - 2020



Figura 37 - Orlando Franco - *Vista da exposição The Eyes Are Not Here*, galeria Trem – Faro (2020)

A influência do plano-quadro esteve muito presente no trabalho de elaborar as montagens da exposição *WAIT*, no entanto, tendo em conta a escala e a configuração do espaço esta foi pensada como um conjunto de planos onde várias “ações” decorrem em simultâneo. A exposição *The Eyes Are Not Here* (2020) que segue o mesmo alinhamento de plano-quadro, assente no facto do espaço da galeria ser um *openspace*, favorecendo as possibilidades de leitura geral a partir de um ponto de vista determinado pelo espetador. A exposição funciona na condição de instalação única (instalação-total), podendo em simultâneo ser entendida a partir das suas peças individuais. Partindo da ideia de que o todo é muito mais que a soma de todas as partes, a proposta segue o mesmo pensamento e procedimento aplicado na exposição *WAIT*, composta por imagens e objetos que se apresentam na escuridão, apenas visíveis pela iluminação mínima existente, uma espécie de espaço habitado por imagens acompanhados de

¹²⁶ Exposição individual Orlando Franco de 6 fevereiro a 28 março 2020 na galeria Trem em Faro.

um som unificador e presente que se estende a todo o espaço. O encadeamento das imagens é decidido pelo espetador. Também este projeto é marcado por uma carga cinemática e cénica, cujas relações, Mirian Tavares aponta para os romances de James Joyce e para a poesia de T.S. Eliot, muito marcadas pela pulsão modernista.¹²⁷ O título da exposição é “emprestado” do poema *The Hollow Men* de T.S. Eliot parte IV ¹²⁸ e condensa a ideia de dificuldade ou até impossibilidade do ato de ver. Ou como questiona Mirian Tavares “Como atravessar as superfícies e realmente ver?” ¹²⁹

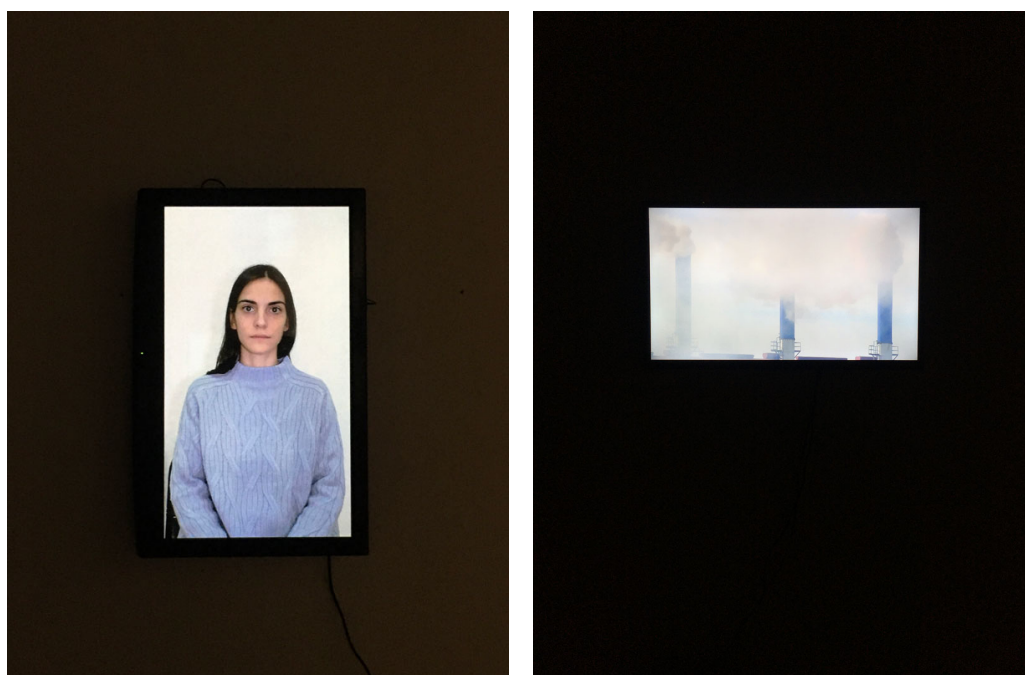


Figura 37 - Orlando Franco - *Aware* (2019) vista da exposição *The Eyes Are Not Here*, galeria Trem – Faro (2020)

Figura 38 Orlando Franco – *Fumo Branco* (2016) vista da exposição *The Eyes Are Not Here*, galeria Trem – Faro (2020)

A exposição funciona como uma instalação total, numa articulação entre imagens e sons, sob um ambiente de baixa luminosidade. Cria-se uma imersão através de obras que acentuam a presença ao mesmo tempo que esvaziam por completo a sua função (olhar no vazio;

¹²⁷ Tavares, Mirian – Orlando Franco *The eyes Are Not Here* (texto crítico redigido a propósito da exposição com o mesmo título, apresentada na galeria Trem, Faro, 2020. O texto encontra-se publicado na revista online *Artecapital*) - <http://www.artecapital.net/exposicao-630-orlando-franco-the-eyes-are-not-here> (consultado 19-08-2020).

¹²⁸ (...)The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley

This broken jaw of our lost kingdoms(...) in Eliot, T.S.; *Collected Poems 1909-1962* p.81.

¹²⁹ <http://www.artecapital.net/exposicao-630-orlando-franco-the-eyes-are-not-here> (consultado 19-08-2020).

olhar ausente). A peça central da exposição leva o mesmo título da mesma (atua igualmente como elemento agregador) e consiste numa instalação de vídeo a partir de imagens produzidas no decorrer de um exame clínico, chamado de retinografia, cujo objetivo é analisar e esmiuçar em detalhe a retina e o nervo ótico presentes no chamado “fundo do olho”, conhecido também como a região posterior do olho, uma zona oculta. Apesar de oculta é uma área que pode ser revelada através de técnicas fotográficas. A retina e o nervo ótico são dois dos elementos fundamentais para o complexo processo da ocorrência da visão, também os elementos que transformam a imagem captada em informação que é enviada ao cérebro. Apesar de conhecermos o processo que permite o uso do sentido da visão, reconhecemos que “ver” e “observar” são ações muito mais complexas que aquilo que o dispositivo orgânico/mecânico transparece. Como se no fim, na ausência do olhar, apenas restasse o que conseguimos ver. No vídeo *Aware* (2020) uma rapariga confronta-nos com o olhar ininterrupto (o vídeo mostra uma mulher que nos observa sem nunca pestanejar¹³⁰, como se essa função involuntária do corpo fosse proibido), num ato humanamente impossível. As peças *Untitled* (gravura) (2000) e *Untitled (broken head)* (2020) remetem visualmente para a ausência de uma parte determinante do corpo, a cabeça. Em *Untitled (the feet)* (2019) e *Chair* (2015) sinaliza-se um corpo ausente, ainda que cada peça tenha um potencial narrativo e simbólico bastante distinto. O vídeo *White Smoke* (2016)¹³¹ funciona de forma irónica como um elemento que traz luz à exposição e empresta a banda sonora que se espalha por toda a sala.

3.5 Atmosfera Fílmica - Iluminação (potenciadora da experiência)

“A atmosfera de um filme mede-se pelas forças (afetivas e estéticas) que permanecem no espetador, após o final”¹³² – *Inês Gil*

A exposição *WAIT* (2019), bem como as exposições *BURNOUT* (2013) e *The eyes are not here* (2020) têm em comum a ideia de se definirem através de um conjunto de forças, que

¹³⁰ O vídeo foi realizado num único plano, na edição foram retirados todos os instantes em que os olhos piscaram.

¹³¹ Vídeo é composto por um plano único de três chaminés industriais que expelem fumo de forma constante, movimentado pelo vento. Na edição é criada uma manipulação de *fade in* até toda a imagem ficar branca. Este branco é uma criação digital.

¹³² Gil, Inês – *A Atmosfera No Cinema*. 2005, p.100.

congrega em objeto único, os vários elementos (objetos artísticos) no contexto da instalação total. Como referido anteriormente, a iluminação do espaço, a articulação do som e a forma como as obras se dão a ver, correspondem e contribuem para um conceito fundamental no cinema – a atmosfera. A luz é um elemento elementar no campo das artes visuais, hoje recorremos a ela como elemento, suporte e matéria de trabalho, enquanto herança maior do mundo modernizado e tecnológico. A fotografia e o cinema fundamentam-se ontologicamente em fatores de manipulação da luz. Nas últimas décadas (como verificamos no capítulo I) os artistas têm explorado através das suas práticas ferramentas que se fundamentam na luz e que permitem os seus mais variados usos. O artista que trabalha com fotografia, se dominar os recursos técnicos que a prática exige, torna-se um agente manipulador da luz, para a construção das imagens. A câmara fotográfica funciona como um dispositivo que para funcionar e produzir imagens depende do controlo na captação da luz, quer através da velocidade de obturação, quer pela abertura do diafragma da lente ou através das opções de sensibilidade à luz, com a escolha do ISO. A estes elementos, que estruturam a prática artística (para um artista que trabalhe com a fotografia e com o vídeo), juntamos as suas versões, no contexto curatorial. Atuam como componentes de extrema importância na prática de construir uma exposição: como a organização do espaço, a sua iluminação, a sua textura, a forma como são dadas a ver as obras/objetos e as condições para a receção e perceção das mesmas por parte do espetador. A articulação entre este conjunto de fatores, permite criar a atmosfera que une tudo num objeto único, a exposição/instalação total.

A propósito da importância da atmosfera como elemento fundamental para a experiência do espetador, presente na exposição *The Eyes Are Not Here*, Mirian Tavares refere:

“(…) o que Orlando Franco nos oferece é uma imersão num dispositivo cinemático que exige de nós a predisposição de fechar os olhos para finalmente ver. Deixarmo-nos afetar pela atmosfera criada e enxergar as peças – vídeos, gravuras, imagens em diversos registos que põem em causa o estatuto mesmo do visível, ou da visibilidade.”¹³³

A atmosfera, surge como agente que interliga todos os elementos na exposição, as peças individuais (fotografias, objetos, pinturas, vídeo-instalação, peças sonoras, etc.) que assumem

¹³³ Tavares, Mirian – *Orlando Franco The eyes Are Not Here* (texto crítico redigido a propósito da exposição com o mesmo título, apresentada na galeria Trem, Faro, 2020. O texto encontra-se publicado na revista online *Artecapital*) - <http://www.artecapital.net/exposicao-630-orlando-franco-the-eyes-are-not-here> (consultado 19-08-2020).

maior predominância, mas também o *layout* do espaço, a sua textura e iluminação. Estes elementos têm sido bastante trabalhados, na procura de uma instalação-total, nas últimas exposições anteriormente referidas, sejam elas um projeto de características individual, como *BURNOUT* ou *The Eyes Are Not Here*, ou um projeto de exposição coletiva, como *WAIT*. Estes três projetos levaram em conta estes componentes que se unem à matéria cinematográfica, considerando a importância das imagens, dos sons e o do movimento. A propósito da relação entre imagens (tudo o que é visível no espaço expositivo) e sons, estes três projetos foram concebidos de forma a que as peças com som, ou peças sonoras tivessem uma influência que contaminasse toda a exposição. Para maior entendimento do pretendido nesta relação, recorreremos à análise de Inês Gil em torno da atmosfera no cinema, nomeadamente a propósito da atmosfera sonora, quando refere a importância do deslocamento (tornando o som assíncrono da imagem do qual provém) entre som e imagem no cinema de Tarkovski, para a criação de uma “função sonora” que leva o espetador a ser inundado por uma sensação inexplicável. Inês Gil refere que esta situação criada “dilata o espaço de maneira infinita porque utiliza a representação fenomenológica conferindo-lhe um estado sublimado.”¹³⁴ Este processo, também presente nas exposições, permite abrir fissuras interpretativas no espetador, que ao percorrer o espaço da instalação/exposição é conduzido por uma viagem perceptiva, que é obrigatoriamente uma viagem individual, que o marque pelas imagens vistas, mas sobretudo pelas que não foram reveladas.

3.6 A temática

Foram alvo de algumas considerações no primeiro capítulo desta dissertação alguns temas e ideias que me levaram à execução deste projeto. De forma direta e indireta, esta obra artística foi influenciada pela aquisição de experiências, conhecimentos, reflexões, relações afetivas, amizades, inimizades, obsessões e desejos que nos últimos anos têm feito parte do meu processo criativo. Num texto a propósito da exposição *BURNOUT*¹³⁵ Rita Firmino de Sá escreve: “Este projeto desvenda um universo pré-existente de pensamentos, discursos, processos inerentes ao trabalho do artista. Repisados e repensados de forma exaustiva, com intensidades pico, ora pacíficos, ora não.”¹³⁶ Ora, estas palavras aplicam-se igualmente ao

¹³⁴ Gil, Inês – *A Atmosfera No Cinema*. 2005, p.157.

¹³⁵ *BURNOUT – Orlando Franco* – Plataforma Project 2 na Plataforma Revólver, Lisboa 2013.

¹³⁶ De Sá, Rita Firmino - <https://orlandofranco.wordpress.com/textos/>

projeto WAIT e à forma como explico o processo que foi desencadeando as ideias numa configuração de natureza poética.

Encontrar um tema (e por fim um título) que fosse aglutinador, mas que ao mesmo tempo, pudesse ser suficientemente abrangente foi uma tarefa difícil onde fui constantemente atravessado pela insegurança, pelo erro e pelo fracasso. Interessava-me explorar um caminho cujo o sentido de urgência fosse presente, que em vez de afunilar numa qualquer especificidade temática, fosse na direção contrária, tomasse um caminho mais disperso, preenchido de várias contaminações. A temática da espera esteve sempre muito presente, como fundo poético de tudo o que envolve a prática e as tarefas do artista. A sua abrangência apega-se bastante à ideia de de Andrei Tarkovski, que “um livro lido por mil pessoas diferentes, resulta em mil livros diferentes”¹³⁷, o que é aplicável neste caso à construção desta obra que é a exposição. A ideia foi desde início manter as linhas de possibilidades relacionais entre obras o mais livres possíveis. O pano de fundo comum a todos os artistas e a todas as obras é um posicionamento singular no mundo, uma perspetiva com uma derradeira noção da realidade. O objetivo, digamos que bastante prosaico, foi que as obras de cada artista presente, propusesse um conjunto de pulsões que encontrassem e cruzassem zonas de contacto entre si. Ao olhar para algumas dessas zonas de contacto, consegui assinalar um conjunto de ideias/temáticas, que serviram como objeto de pensamento (não foram assinalados em nenhum percurso da exposição porque o objetivo não era criar sub-temáticas no espaço expositivo) que acabaram por se tornarem importantes de sublinhar na exposição, com as quais as obras entrassem em diálogo, tais como: *esperar; percepção; erro/falha; observar; improviso; poder; fé; desejo*.

Estas ideias foram encaradas no seu potencial poético, nas suas potências enquanto palavras que remetem para sensações e memórias, nesse sentido as analogias criadas entre as obras e essas temáticas não pretendem reduzir as obras a um contexto, mas ativar um campo relacional, entre obras, entre obras e espaço, entre obras e espetador. Foi importante ativar as potencialidades de cada obra e encontrar relações mais presentes entre elas, mesmo que na exposição não estivessem em proximidade física.

A descrição que passarei a fazer serve de guião (uma visita guiada) para um conjunto de narrativas que se processam como elementos ativadores de sentidos, analogias e relações, sem pretensão de categorizar cada uma das obras. Este alinhamento de sentidos apenas existe no contexto específico desta montagem,¹³⁸ ou seja, qualquer uma das obras aqui apresentadas,

¹³⁷ Tarkovski, Andrei - *Esculpir o Temp.* 1990, p.213.

¹³⁸ Está aberta a possibilidade para que a exposição WAIT entre no processo de itinerância, o que implicaria uma total adaptação a um outro espaço e contexto.

tem, não só uma existência autónoma, como se poderá encher de novos sentidos se apresentada noutro espaço, em contexto completamente diferente.

3.7 Texto curatorial – premissas para desenhar uma exposição ¹³⁹

WAIT: Little Left to Tell

«Nothing is left to tell.

[Pause. R makes to close book.

Knock. Book half closed.]

Nothing is left to tell.

[Pause. R closes book.

Knock.]»

Samuel Beckett, *Ohio Impromptu* (1980)¹⁴⁰

Esperar é uma ação quotidiana que, de forma consciente ou inconsciente, se cruza constantemente com os mais distintos momentos da nossa vida. Ainda que seja uma constatação pragmática sobre a existência do ser humano, o que acabo de escrever não deixa de ser tanto um enorme lugar-comum como uma verificação à qual chegamos sem que haja necessidade de despender grande esforço. Somos confrontados todos os dias com situações de espera que ou ocorrem alternadamente ou surgem em simultâneo, apresentando-se com graus de importância diversos nas nossas agendas. Muitas vezes, a espera pressupõe uma ação; noutras, acontece imersa em imobilidade. Predominando sobre todas as condicionantes da vida, assume uma clara visibilidade em determinados contextos; noutros, manifesta-se de um modo muito subtil. Dependendo de como nos atinge, na hierarquia de prioridades, esperar pode fazer-se notar subtilmente ou de forma presente, quase totalitária. Por exemplo, numa situação de importância relativa, como quando aguardarmos pelo autocarro, as nossas expectativas correspondem à função logística que este representa. No entanto, ao esperarmos com ansiedade pelo nascimento de um filho, o sentimento expectante pode envolver a totalidade das nossas ações e dos nossos movimentos, dos nossos sentimentos e das nossas emoções. Este estado, que tanto diz respeito à vida humana, rodeia-se frequentemente de outros aliados, que provêm da ordem dos

¹³⁹ Texto original que integra a publicação (catálogo) da exposição WAIT publicado pela Stolen Books, 2019.

¹⁴⁰ Beckett, Samuel *The Complete Dramatic Works* (Londres: Faber, 2003).

sentimentos e das sensações e põem à prova os limites do indivíduo: a falha, o erro, a frustração, a culpa, o desejo, a necessidade, por exemplo.

**

O problema da representação na arte surgiu enquanto sintoma dos tempos do pós-guerra, tendo abrangido grande parte da comunidade artística e intelectual da Europa. Samuel Beckett abordou esta questão: a dificuldade — quiçá impossibilidade — de pensar a arte como elemento representativo após a Alemanha nazi.¹⁴¹ Com efeito, o enorme interesse da obra do dramaturgo irlandês advém precisamente de um questionamento permanente dos limites da representação, do corpo, da linguagem e do espaço enquanto elementos transversais à arte.

Assim encontramos na obra de Beckett um conjunto de condicionantes que operam na vida do sujeito, expondo por completo a predominância das ações quotidianas de espera, de expectativa, do absurdo, da repetição, de controlo e de frustração. Em *En attendant Godot* (1952) e *Happy Days* (1961), a vivência é reduzida a um conjunto de atividades que dependem diretamente das operações de uma espera envolta em expectativa — ou de determinados limites e condicionantes existenciais impostos ao indivíduo.



Figura 39 - Samuel Beckett - Frame do filme *Waiting for Godot* (2001)

Quanto mais conscientes da passagem do tempo num momento de espera prolongada estamos, mais nos confrontamos com um cansaço prematuro que culminará num estado de

¹⁴¹ Tema desenvolvido em profundidade em *O recomeço da pintura, segundo Beckett* (2014), de Tomás Maia.

exaustão. Sobre este assunto, Gilles Deleuze aponta que, de forma transversal, as personagens de Beckett são eminentemente marcadas pela exaustão ou pelo esgotamento. Curiosamente, é a partir deste estado que tudo começa. Quando da apresentação das personagens, pressupõe-se a existência de uma narrativa anterior; esta, porventura longa e extenuante (como se subentende), a ponto de as levar àquela condição, é muitas vezes um ponto de partida. Num *loop*, este momento define precisamente a conexão entre o fim e o início. Muitas vezes, nada sabemos sobre esse «antes», mas tudo se desenrola a partir do momento em que a exaustão produz um efeito de desinteresse no sujeito. Como refere Deleuze: «Somente a pessoa exausta é suficientemente desinteressada, suficientemente escrupulosa.»¹⁴²

É neste ponto que encontramos as personagens de *Ohio Impromptu* (1980)¹⁴³, implicadas num texto repleto de memórias que conduzem a imagens do passado, recordando a noção de «imagem autêntica»¹⁴⁴. Naquela obra, assiste-se a um diálogo entre um leitor, que lê o livro que segura, e um recetor, que jamais verbaliza seja o que for. Este ouve e atua através de gestos e expressões: o punho bate na mesa solicitando uma pausa ou um recuo no texto; as expressões faciais indicam empatia ou antipatia por aquilo que o leitor vai dizendo. Estas duas personagens encarnam dois sujeitos — ou um sujeito e o seu duplo: o seu reflexo; a sua consciência; a sua memória.

¹⁴² G. Deleuze e A. Uhlmann - *The Exhausted*, em *SubStance* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1995), vol. 24, n.º 3, pp. 3–28.

¹⁴³ A partir da peça para televisão realizada por Charles Sturridge em 2000, com Jeremy Irons como protagonista. Este trabalho faz parte do projeto *Beckett on Film* (2000–2002), que consiste em 19 peças adaptadas para o formato televisivo. Foi concretizado sob a orientação de Michael Colgan, na altura diretor artístico do Gate Theatre, em Dublin.

¹⁴⁴ A imagem que, no instante em que se deixa reconhecer, lança um raio que não voltará a ver-se, revelada e oculta pela mesma essência que as faz viver: a luz. Esta ideia é desenvolvida por Walter Benjamin em torno do conceito de «imagem dialética» em «On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», *Arcades Project* (1927–1940).



Figura 40 - Samuel Beckett - *Ohio Impromptu*, realizado por Charles Sturridge (2002)

Aqui, a partir desta peça, interessa-me suscitar uma analogia entre o artista e a obra. Nesta relação, assistimos a um diálogo que se revela a partir da escuridão, que decorre entre silêncios, pausas e interrupções. A obra apresenta sempre um diálogo latente entre si mesma e o artista.

Somos naturalmente herdeiros desta dificuldade representativa do pós-guerra, tratada de forma exemplar e entusiasmante na obra de Beckett. Assim, *WAIT* procura assinalar um momento de reflexão sobre as temáticas adjacentes e encontrar um ponto de situação atual. Com este fim, para esta publicação, preparou-se um questionário dirigido a todos os artistas da exposição com o intuito de auscultar as respetivas opiniões e reflexões sobre, por exemplo, o papel do artista hoje, a sua relação com o mundo, o seu comprometimento com a sua obra e o peso que a temática da espera assume na sua perspetiva artística.

Mais do que criar uma perspetiva fatalista sobre a questão da espera, a exposição procura indicar direções que recuperem campos de possibilidades tão diversos quanto as especificidades de cada obra — em *media* como pintura, fotografia, escultura, instalação ou vídeo —, atentando também no seu potencial de relação. *WAIT* propõe um percurso com uma aura cénica, com o propósito de envolver ao máximo o espetador numa experiência em que, direta ou indiretamente, se tome consciência da perceção do tempo: a condicionante que opera no ato de esperar e marca todas as suas possibilidades relacionais. As obras apontam-nos várias pistas

temáticas, como o desejo, a tensão entre corpo e espaço, a fotografia e a morte, a memória, o confronto com o impossível e a vida em suspenso.

3.8 Visita Guiada

A exposição apresenta 35 obras de vários média, como pintura, fotografia, escultura, instalação e vídeo de 19 autores distintos. Por ordem alfabética, são: Andrés Serrano, André Banha, António Júlio Duarte, António Olaio, Carla Cabanas, Dalila Gonçalves, Eugénio Ampudia, Gonçalo Barreiros, João Ferro Martins, João Pombeiro, Luísa Jacinto, Orlando Franco, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Rodrigo Tavarela Peixoto, Samuel Beckett, Sara&André, Susana Anágua e Tiago Baptista.



Figura 41- Imagem da maquete de preparatória para a exposição *WAIT* (2019)

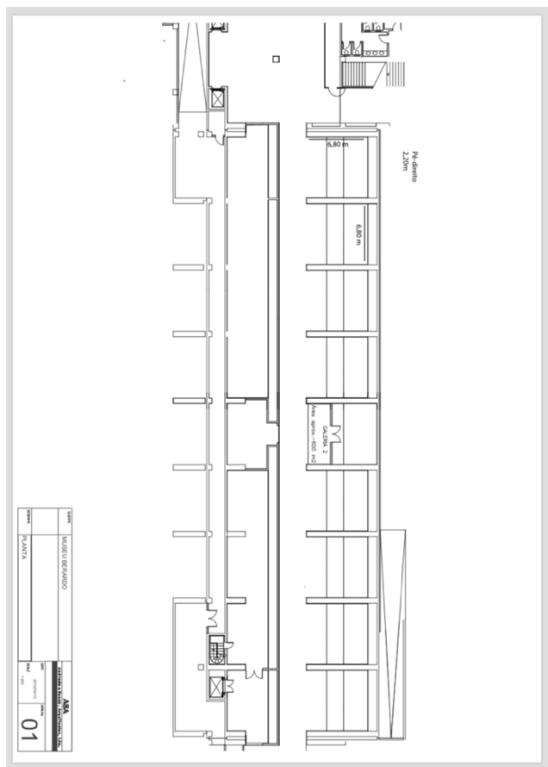


Figura 42 - Planta do espaço do piso -1 do Centro de Exposições do CCB (Museu Coleção Berardo), (designado por colmeias) ainda sem o desenho expositivo

O pensamento e obra de **Samuel Beckett** exercem uma grande influência na temática da exposição WAIT, (como já tivemos oportunidade de explanar em momentos anteriores desta tese) e dessa forma era imperativo apresentar uma peça do autor, que se assumisse como elemento aglutinador da exposição. Surgiram inicialmente duas hipóteses, as peças *Ohio Impromptu* (escrita em 1980, filmada em 2000) e a peça *Not I* (escrita em 1972 e filmada em 1977). No entanto, à medida que as ideias relativas à exposição se iam decidindo, nomeadamente a escolha de artistas e obras, a peça *Not I* foi ganhando terreno face à indecisão inicial. Esta decisão, levou sobretudo em conta, as suas características formais e plásticas, que iriam permitir uma maior relação com a exposição, enquanto bloco total. A obra *Not I* é apresentada em contexto expositivo, (diferente dos seus objetivos originais que se dirigiam ao palco e posteriormente ao formato televisivo) como uma vídeo-instalação¹⁴⁵ aqui exibida e

¹⁴⁵ O vídeo *Not I* resulta da interpretação original do monólogo escrito por Beckett em 1972, interpretado pela atriz Billie Whitelaw, filmado sob a realização de Anthony Page em 1973 (conforme o imdb). Também é atribuída à filmagem outra data, nomeadamente 1977, conforme consta no site do Macba, que tem a obra na sua coleção.

https://www.imdb.com/title/tt0381456/?ref_=nm_film_dr_33 – (consultado 05-08-2020).

http://www.ubu.com/film/beckett_not.html - (consultado 05-08-2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M> – (consultado 05-08-2020).

<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/beckett-samuel/not-i> - (consultado 05-08-2020).

instalada sob coordenação e ação criativa do curador, assumindo essa responsabilidade, ao mesmo tempo que leva em conta a sua sensibilidade visual intrínseca, bem como a forma como esta tem sido apresentada noutros contextos expositivos.¹⁴⁶ Neste sentido, procedeu-se a uma instalação do vídeo com a imagem da boca (numa escala de ampliação de umas 10 a 15 vezes) numa sala escurecida para o efeito, que permitisse a imersão do espetador na relação entre som, imagem e espaço. A obra tem um efeito hipnótico sobre o espetador, levando-o a um estado de intensa ansiedade; o texto é proferido por uma boca que emerge da escuridão do espaço (para conseguir este resultado a imagem é projetada sobre negro e não sobre ecrã branco) a uma velocidade impossível de acompanhar. O som espalha-se pelo espaço, contaminado parte da exposição.



Figura 43 - Samuel Beckett – Frame do vídeo *Not I*, 1972 (1977)

A obra *Bouquets* (2018) da dupla **Sara e André**, trata-se de uma instalação *site-specific*, apresentada pela primeira vez nesta exposição e é um projeto *work-in-progress*, que apresenta um conjunto de *bouquets*, cópias (simulações) dos *bouquets* originais, que os artistas enviaram ao longo da última década, a congratular os vários curadores eleitos para as Bienais de Veneza (2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018), assim que estes eram

¹⁴⁶ A ficha técnica da obra não apresenta restrições quanto à montagem, pelo que fica ao critério da instituição/curador onde é apresentada.

oficialmente anunciados. Ao terem este gesto, assumem o cinismo como ferramenta de trabalho destacando a importância das relações e dos contactos como potenciadores de possibilidades, transversais à sociedade em geral, com particular interesse no contexto do mercado da arte. Este gesto acompanhado por um bilhete representa e encena uma enorme amabilidade e cordialidade, ao mesmo tempo, anuncia a sua existência como (dupla) artistas elegíveis no mundo da arte. Ironicamente transmitiam a mensagem de desejavam ser convidados, e que para além de confiarem que são bons artistas, são igualmente simpáticos e atenciosos!



Figura 44 - Sara & André, imagem gráfica que acompanha o livro da exposição *Sem título (flores)* (2014-2019)



Figura 45 - Sara & André - *Sem título (flores)*, (2014-2019), (crédito fotográficos de Rita Carmo)

Podemos definir a ação da espera como um corpo que aguarda por qualquer coisa num determinado espaço. Temos sempre o corpo e o espaço; enfrentam-se sempre numa espécie de

conflito. O corpo é sempre um problema no espaço, ao mesmo tempo que o espaço é sempre um problema para o corpo. Como ocupar o vazio, o intervalo, o interstício; como lidar com o desconforto? No nosso imaginário contemporâneo, poucas imagens são tão trágicas quanto um corpo caído inanimado no espaço. O nosso imaginário é povoado por essas imagens do universo jornalístico e televisivo que pretendem sempre testemunhar um acontecimento, pelo menos, são projetadas como tal. Jacques Rancière,¹⁴⁷ refere que no território da arte, as imagens procuram um sentido de alteridade, através daquilo a que designa como uma *dissemelhança*, um *desfasamento*, ou ainda uma *alteração de semelhança*. Estas características que qualificam as obras de arte estão bem presentes o nas pinturas de **Luísa Jacinto**. Sobre a dicotomia constante entre pinturas de natureza figurativa e as pinturas que procuram uma aparência de abstração, a artista refere que esta condição funciona como “faces da mesma moeda”¹⁴⁸ explicando que a simultaneidade nos formatos e na relação figurativo/abstrato estão em permanência zona de contacto. Esta relação permite uma tensão constante entre corpo e espaço, inclusive na relação que as obras ganham com o espetador. No contexto da exposição *WAIT* encontramos as pinturas *Mondorra* (2016), *Read* (2016) e *Threshold II* (2017) de Luísa Jacinto, que invocam esta relação de limite e de fronteiras difusas entre corpo e espaço. Ainda nessa entrevista, a artista refere que esta relação dinâmica funciona como uma vertigem constante, entre a alteridade e a realidade “Esse movimento pendular, entre uma passagem espacial e uma vertigem de outra ordem continua a ser um campo de descoberta para mim, porque é essa a minha experiência da realidade.”¹⁴⁹ Nas interações possíveis entre um corpo e um espaço, abrem-se hipóteses de relacionamento que têm sido exploradas na contemporaneidade sobretudo na dança, e nas artes performativas, na literatura e no cinema, todas elas muito influentes no trabalho de Luísa Jacinto.

¹⁴⁷ Rancière, Jacques – *A alteridade das imagens* in *O Destino das imagens*. 2011, p.14.

¹⁴⁸ Entrevista conduzida por Beatriz Coelho para a revista *Artecapital* (2018).

<http://www.luisajacinto.com/textos/entrevista/> - (consultado 25-07-2020).

¹⁴⁹ *Ibidem*.



Figura 46 - Luísa Jacinto - *Mondorra* (2016)



Figura 47 - Luísa Jacinto - *Read* (2016)



Figura 48 - Luísa Jacinto - *Threshold II* (2017)

Existe uma relação histórica e permanente entre fotografia e morte, aliás elas estão totalmente associadas. De Benjamin a Barthes essa tensão é enunciada e teorizada. Na obra *Crow* (2013) de **Rodrigo Tavarela Peixoto**, a fotografia cria uma tautologia sobre essa relação que nunca se desagrega, concretamente na figura representada do corvo, (peça taxidérmica) ave associada simbolicamente à morte ou ao mau presságio. Na realidade ela reforça que não há hipótese de fuga à fatalidade. Esta obra provoca um dilema através do paradoxo que lança- o corvo olha-nos com um olhar vivo, mas está morto duas vezes.



Figura 49 - Rodrigo Tavarela Peixoto, *Crow* (2013)

Numa outra direção, somos confrontados com o olhar a morte. Nas duas fotografias *The Morgue (Infectious Pneumonia)* e *The Morgue (Rat Poison Suicide II)* (ambas de 1992) de **Andres Serrano**, o nosso olhar voyerista é confrontado com o corpo sem vida que aguarda, neste espaço de transição (morgue) qual “natureza morta”, pelos procedimentos logísticos que se dão aos cadáveres após a autópsia. Como que numa citação a Barthes o *punctum*¹⁵⁰ da fotografia assume uma presença literal numa das fotografias, onde um corte/fenda provocada por um bisturi no corpo já inanimado.

¹⁵⁰ Barthes, Roland – *A Câmara Clara*. 2008, p. 35 “(...) porque o *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – (...) O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhá-la)”.



Figura 50 - Andrés Serrano - *The Morgue (Infectious Pneumonia)*, (1992)



Figura 51 - Andrés Serrano - *The Morgue (Rat Poison Suicide II)*, (1992)

Num confronto com a alienação, encontramos as obras de **Gonçalo Barreiros**. A obra *s/ título* (2016) confronta-nos com a impossibilidade de ler aquilo que outrora seria um texto, talvez de natureza informativo, ou uma mensagem (tem uma dupla alusão, por um lado parece uma ampliação de algo escrito na parte posterior de um postal, por outro uma inscrição tipo

*Tag*¹⁵¹) dirigida a um leitor específico? Conteria uma informação importante ou não passaria de um texto irrelevante? Contudo, há algo de surpreendente nesta obra, que tem que ver com a sua natureza material. Na sua aparência, parece que não passa de uma inscrição bidimensional, porém, num olhar mais atento, revela-se como uma escultura de reduzida espessura, um alto-relevo, que se destaca na parede. O facto de ser em metal, altera o significado efémero que teria um mero texto rasurado na parede. Acrescentado-lhe uma espécie de razão perpétua de existência – um estado permanentemente rasurado e impercetível do ponto de vista da escrita. A obra *Sem título (William Tell Overture)* (2008), é composta por um par de colunas de som, uma prateleira inclinada com um gira-discos em cima, que toca em repetição (a inclinação do gira-discos faz com que a agulha recaia sempre na mesma faixa do vinil) a peça musical, *William Tell Overture* de Gioachino Rossini. Esta repetição que a principio coloca o tema nas nossas cabeças, passa a tornar-se quase insuportável, se permanecermos no espaço. Este tema musical, composto como abertura para a ópera *William Tell*, foi apropriado durante o século XX e adaptado ao contexto popular em diversas manifestações, foi contudo, através da sua inclusão no genérico da popular série dos anos 40 e 50 do século XX *The Lone Ranger*¹⁵², que este passa a ser facilmente assumido e reconhecido no universo popular e por consequência a habitar o inconsciente coletivo de uma geração.

A referência sonora apresentada na obra assume-se como um elemento paradoxal que inevitavelmente lança no espetador sensações contraditórias que oscilam entre a atração (familiaridade) e a repulsa. Em conversa com o artista¹⁵³ sobre esta obra em particular, o mesmo expressa que esta peça comporta em simultâneo um conjunto de contradições, que muito lhe agradam: “tão reduzido e tão espetacular; uma peça de contrastes; estabelece uma relação entre proximidade e afastamento. O dispositivo foi construído com o objetivo de isolar o crescente musical e aliena-lo do seu contexto”. O artista refere que “(...) o momento em que a agulha levanta, dá-se um enorme contraste como os instantes anteriores de som estridente, o momento do silêncio, a pausa, permite-nos respirar(...), (...) e que apesar de breve, lembra o espetador que aquele momento voltará(...), (...) altera as coordenadas do espetador, retira-lhe o controlo, num mundo onde somos protegidos.” Esta obra isola com veemência uma ideia de que estamos numa condição alienada de eterno retorno.

¹⁵¹ *Tag* - Termo usado na gíria do graffiti para designar uma assinatura ou rúbrica, enquanto intervenção no espaço público.

¹⁵² Com transmissão original de 15 de setembro de 1949 a 6 de junho de 1957, composta por 221 episódios, repartidos por 5 temporadas - <https://www.imdb.com/title/tt0041038/>

¹⁵³ Conversa entre Orlando Franco e Gonçalo Barreiros, via telefone em 24-07-2020.

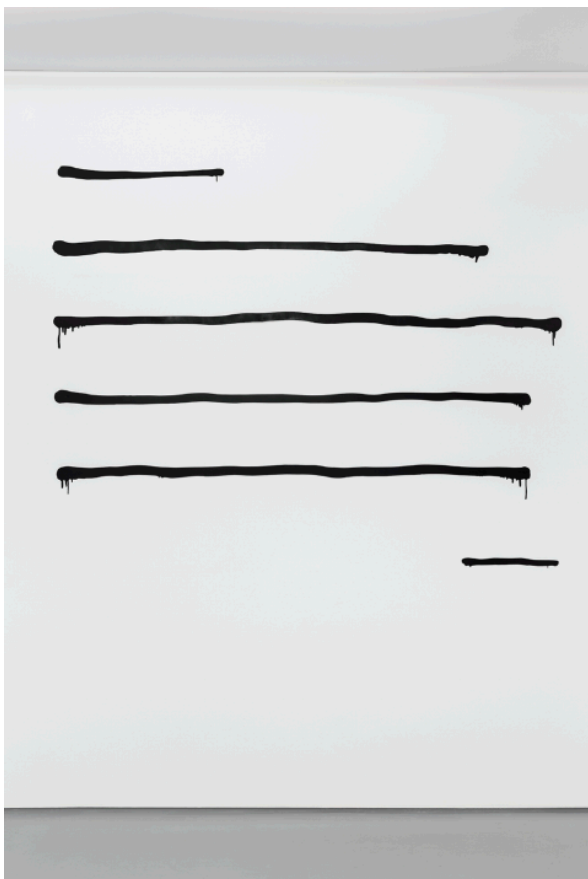


Figura 52 - Gonçalo Barreiros - *Sem título* (2016), Ferro pintado, dimensões variáveis (Créditos fotográficos de Bruno Lopes)



Figura 53 - Gonçalo Barreiros - *Sem título (William Tell Overture)*, (2008), Gira-discos, colunas, mecanismo (Créditos fotográficos de Pedro Tropa e Teresa Santos)

António Olaio usa ferramentas próximas ao humor no seu trabalho artístico. Ainda que esta ideia de associar o seu trabalho ao campo do humor, o artista não sente que as coisas estejam no mesmo território. Em comum à prática artística, o humor utiliza processos, como o

jogo de sentidos e significantes, deslocamentos e descontextualizações. Sobre isso Olaio refere “É comum associar o meu trabalho ao humor e percebe-se porquê, embora não seja algo que procure. A possibilidade de o associar ao humor é, talvez, por ter características que o humor também tem”¹⁵⁴. Nas obras *Faulty Headphones* (2012) e *Cleaning Up Vacuum #2* (2018) encontramos sempre uma referência a um sujeito alheado da realidade. É constante a presença de uma figura que resiste, como que a emergir da realidade quotidiana repleta de normas e preconceitos, da qual o portal para esse surgimento passe pela noção de alienação. Essa alienação permite um entendimento de detalhes da realidade que estão velados a todos os outros sujeitos, que vivem embrenhados pelas estruturas rotineiras do quotidiano. Existe algo de metafórico, nas mãos que se propõem a uma ação de limpeza no vácuo ou no indivíduo que contempla demoradamente uma paisagem devastada, e que em simultâneo ouve uma exclusiva banda sonora. Qualquer uma das pinturas dá-nos um *close up* sobre um corpo que está sempre “fora de campo”, numa constante referência cinematográfica.



Figura 54 - António Olaio - *Faulty Headphones* (2012)

¹⁵⁴ Entrevista realizada a propósito da sua exposição *Next Stop is Yesterday*, que esteve patente na Galeria Municipal Banco de Portugal, em Leiria, 2019.
<https://www.jornaldeleiria.pt/entrevista/antonio-olaio-irrita-me-a-irreverencia-ser-uma-tradicao-9841>
(consultado 25-07-2020).



Figura 55 - António Olaio - *Cleaning Up Vacuum #2* (2018)

A obra *Eclipse* (2017) de **Carla Cabanas** evocam memórias passadas que apenas são parcialmente reveladas, a partir de imagens de álbuns de família, outrora contextualizados no âmbito de uma narrativa familiar privada, são agora cuidadosamente tratadas com o cuidado com que se cuida de um segredo. Grande parte das obras de Carla Cabanas surgem de um trabalho de pesquisa e investigação constante, que se debruça sobre arquivos fotográficos (álbuns de família, imagens soltas adquiridas num alfarrabista ou numa feira de velharias) de natureza vernacular. Muitas destas imagens são apropriadas e a artista proporciona através de um trabalho plástico e um conjunto de opções estéticas um conjunto de novos significados para as imagens. Porque que é que nos é revelado um segredo sobre alguém que desconhecemos? A estrutura da peça não nos permite ter uma vista frontal da imagem, senão a partir de um encontro parcial envolvido pelo contraste entre a luz e a escuridão. A obra *Eclipse* proporciona um momento especial ao espetador, este encontro obriga a que o espetador se aproxime da peça e seja forçado a espreitar para o interior, uma vez que um olhar à distancia apenas significa aceder a uma dimensão abstrata e poética da obra.



Figura 56 - Carla Cabanas – *Eclipse* (2017), (créditos fotográficos de Pedro dos Reis)

As obras, *Agfomatic 55C* (2006) e *TDK* (2008) de **João Ferro Martins**, presentes na exposição, sugerem uma aproximação à ideia e importância do objeto (na ideia de *gadget*), sobretudo à tensão constante entre a sua ação simbólica e a sua natureza funcional. Neste caso as peças nascem de referentes associados à memória; objetos que simbolizam historicamente a gravação e reprodução técnica de ações humanas. A câmara fotográfica e a K7, cujas funções primárias são a de fazer uma imagem e reproduzir som, surgem-nos enquanto esculturas num material com conotação histórica à ideia de monumento, o bronze. Ao serem apenas objetos escultóricos, renunciam por completo a qualquer hipótese de função mantendo intacta e celebrando a sua dimensão simbólica ascendendo à condição de monumento. Existe um exercício de contradição presente, porque ao assumirem esta condição de monumento (escultura em bronze), elas recusam-no imediatamente. Essa recusa é marcada pela dimensão 1.1 dos objetos, assumindo a sua escala real e pela ausência de um plinto que lhes confere destaque. Em particular, no caso da obra *TDK* (2008), segundo o artista esta deve ser instalada num local em que passe completamente despercebida, de preferência no chão da galeria, como se tratasse de um objeto perdido no espaço.



Figura 57 - João Ferro Martins – *TDK* (2008)



Figura 58 - João Ferro Martins - *Agfatic 55C* (2006)



Figura 59 - João Ferro Martins – *TDK* (2008) – vista da exposição *WAIT*, 2019

As três fotografias de **António Júlio Duarte** fazem parte de um extenso trabalho intitulado *Ensaio*, que resultou num livro e foi desenvolvido durante a rodagem do filme *Colo*¹⁵⁵ de Teresa Vilaverde. São imagens que resultam de um tempo em suspenso, precisamente durante os tempos de espera entre filmagens, uma temporalidade que coloca em potência todas as possibilidades da vida. “Um trabalho documental feito num universo de ficção para ser devolvido ao universo real/documental,”¹⁵⁶ como diz António Júlio Duarte. Estas imagens apontam para um momento (estado) intermedio dos atores, entre estarem a viver as suas vidas reais e a atuar enquanto personagens. Estas 3 fotografias mostram-nos 2 personagens, numa delas as duas jovens olham-nos diretamente, como se de nós esperassem algo mais do que a impotência de podermos agir. Mais não podemos do que devolver o olhar.

¹⁵⁵ O António Júlio Duarte foi convidado pela realizadora a acompanhar a equipa de rodagens e a fazer parte dela, com o objetivo de fotografar. No entanto, nunca foi o objetivo de nenhum deles que estas fotografias fossem o *making of* do filme. Aliás, para António Júlio Duarte, as suas imagens nunca obedeceram a nenhum constrangimento que implicasse a rodagem do filme, ele simplesmente ia fotografando o que lhe interessava. Esteve enquanto artista residente, a acompanhar e a viver num determinado contexto. O resultado, plasmado no foto-livro *Ensaio*, faz jus ao título, pois busca um ensaio visual em torno de uma realidade que oscila entre o documental e a ficção.

¹⁵⁶ Numa das várias conversas com o artista sobre a escolhas das obras a expor, a partir deste projeto/ livro *Ensaio*.



Figura 60 - António Júlio Duarte - *Júlia e Marta* (2015)

Figura 61 - António Júlio Duarte - *Júlia/ Tábua Molhada* (2015)

Figura 62 - António Júlio Duarte - *Marta no Chão* (2015)

Há um enredo narrativo muito forte nas pinturas **Tiago Baptista**, que nos confronta permanentemente com um desfecho ao qual não assistimos. As pinturas são revestidas de um poder metafórico, tal como observamos na pintura *Untitled* (de 2010), na qual nos aparece um sujeito, descalço e de tronco nu, no meio do campo, que se prepara para lançar um dardo, com o fim de atingir um alvo? (que nos é ocultado por estar fora de plano) só que está de olhos vendados. Fica no ar, por um lado a sugestão de que é impossível acertar, por outro a possível perícia de alguém que devido ao treino, acerta no alvo mesmo sem ver. Como que se de um plano cinematográfico se tratasse, a pintura não passa da sua condição física de imagem fixa, portanto, fica apenas a sugestão.



Figura 63 - Tiago Baptista – *Untitled* (2010)

Com diferentes latitudes, mas marcadas por uma forte pulsão em torno do desejo, encontramos com as obras de **João Pombeiro** e de **Paulo Mendes**. O videoclipe *Kite*¹⁵⁷ (2017), de **João Pombeiro** conduz-nos numa viagem por paisagens imaginárias que vão aparecendo no ecrã à medida que a personagem/cantora do vídeo vai encontrando uma forma para os seus desejos. Remete-nos para os campos abertos do imaginário e do sonho, numa narrativa ditada pela palavra poética. A canção vai acontecendo, numa relação entre música, voz, imagem e texto. Estes elementos são responsáveis por embalar o espetador na viagem de comboio de uma personagem (que nos vai cantando), que à medida que vai percorrendo uma distância, a paisagem vai-se construindo, numa lógica de imagem *pop-up*, como se esta paisagem imaginária pudesse corresponder ao desejo e à idealização do espetador.

A obra *Red Power* (2006) de **Paulo Mendes**, convoca-nos por outro lado para um outro território do desejo. O desejo e o sonho, numa busca de natureza materialista, na qual o automóvel é o protagonista. Este tem sido protagonista constante no imaginário e no quotidiano da sociedade moderna e contemporânea desde o início do século XX. O carro é *per se* um símbolo de progresso, de mobilidade, autonomia e de estatuto social (entre outros). Neste caso um Ferrari Testarossa, símbolo máximo de estatuto numa sociedade visual e marcada por símbolos do poder. A peça nega-nos definitivamente a possibilidade de aceder à máquina, pelo que só nos é dada a forma do automóvel, por estar devidamente tapado e guardado, a fim de ser apenas usado em ocasiões de demonstração duma certa ostentação. Está guardado como objeto de valor, não sendo totalmente acessível. Esta obra leva-nos também para o campo da interrogação sobre a veracidade da imagem. A verosimilhança é posta em causa. Tudo Parece bater certo, no entanto alguns elementos apresentam uma rutura com esta ideia de verdade, nomeadamente a luz que projeta por baixo do carro, como que um plinto de luz. O objeto fica elevado do chão, como que em suspensão, apoiado por uma luz que o sustenta. A luz é determinante para elevar este objeto à condição de símbolo, que joga com o conceito de aura que definida por Benjamin se apresenta como: “Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ Videoclipe realizado para a canção *Kite* de Nadia Schilling pertencente ao álbum *Above the Trees* de 2017.

¹⁵⁸ Benjamin, Walter – *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica*. 2006, p.213.



Figura 64 - Paulo Mendes - *Red Power* (2006) - vista da exposição WAIT (créditos fotográficos de Rita Carmo)

Na obra *Pinocchio é Malato* (2017) de **Pedro Cabral Santo** surge a questão dos limites da verdade perante a sobreposição despótica da mentira. Ao contrário do que acontecia no dia-a-dia da personagem popular de Pinóquio, hoje são cada vez menos visíveis as manifestações evidentes da mentira. Na popular história, Pinóquio é um boneco esculpido a partir da madeira, que ganha vida, ao encontra-se no mundo dos humanos, sente em várias ocasiões a necessidade de contornar a verdade. No entanto, ao invés dos humanos, Pinóquio não podia contornar a verdade sem se denunciar. Muitas vezes aconselhado pelo seu amigo grilo falante (uma espécie de voz da consciência) a falar a verdade, ainda assim Pinóquio optava pelo caminho da mentira, sendo imediatamente denunciado aos olhos de todos. Não tinha escapatória possível. A vida de deste boneco passava constantemente pela tremenda pressão da verdade. Na obra de Cabral Santo, encontramos um boneco doente, talvez incapaz de falar qualquer verdade, domando por completo o seu nariz, de forma a que este já não o denuncie. É interessante notar o facto da obra ser construída com fibra de vidro, contrastando em absoluto com o material “original” do Pinóquio, a madeira. A fibra de vidro é um material composto, com uma utilização ampla na indústria. O artista, atualiza-nos o Pinóquio, que se foi adaptando por completo à sociedade atual, a ponto da sua materialização ser completamente dominada pela artificialidade e manipulação – não há nenhuma verdade possível! Aquilo que era fácil de identificar, quando o nariz do Pinóquio aumentava, é na atualidade quase impossível devido à extensão tentacular da falsidade, sobretudo causada pelas várias camadas de discursos e narrativas, que os média

veiculam em torno de qualquer assunto. O sentimento de impotência e a sensação de inatingibilidade apoderam-se do espectador, quase como num efeito de espelho. Não faremos todos parte da estrutura que oculta a verdade?



Figura 65 - Pedro Cabral Santo - *Pinocchio é Malato* (2017) - vista da exposição *WAIT*, (créditos fotográficos de Rita Carmo)

A obra *Donde Dormir 5 (Palau)*, (2015) apresenta um projeto continuado de **Eugénio Ampúdia**, que o artista iniciou em 2008 e que consiste num conjunto de ações que levam o artista a dormir (pernoitar) em locais de referência cultural, como o Museu do Prado, na Biblioteca do Palácio da Ajuda e neste caso apresentado nesta obra, no Palácio da Música de Barcelona. A obra atende a um duplo sentido. Por um lado dormir alude para a inatividade do corpo e para o descanso. Por outro aponta para a dimensão estruturante do sono onde habitam os sonhos. *Donde Dormir 5 (Palau)*, é uma obra que abraça três dimensões muito importantes no contexto atual da arte, o poético, o estético e o político. Ao nível do poético, a obra apresenta-se com incidência máxima no ato de dormir, momento único e individual que transporta diariamente o indivíduo até um estado de alteridade, muitas vezes experienciada através dos sonhos. Do ponto de vista formal, o enquadramento da imagem do vídeo mostra-nos parte do palco e do auditório do Palácio da Música em Barcelona. O plano recorre a uma grande angular, sem distorção geométrica, com a iluminação dramática noturna que vai variando até o

amanhecer, levando o olhar do espectador até ao centro da imagem, onde aparece o palco da ação, um piano de cauda que servirá de cama para o artista/performer. Este plano longo, permite que o espectador viagem pelos detalhes da arquitetura do edifício, acompanhado por uma composição sonora imersiva de onde ressalta parte das Variações de Goldberg de J.S. Bach. Encontramos também uma dimensão política, marcada pelo gesto performático da ação que envolve dormir no interior de um espaço consagrado à arte e à cultura que foi destacado pela curadora espanhola Blanca De La Torre como um sendo um ato de natureza ilegal e subversivo. A autora faz alusão a um conjunto de atos de resistência recentes, para colocar em paralelo a ação metafórica e crítica de Ampudia. Ela diz:

“El acto de dormir ha tomado diferentes matices a partir de la convulsión política de los últimos años y la emergencia de movimientos como el 15M, Occupy Wall Street, Occupy Museums, etc., y se ha convertido en un acto de resistencia en sí mismo y en toda una declaración de intenciones”¹⁵⁹.

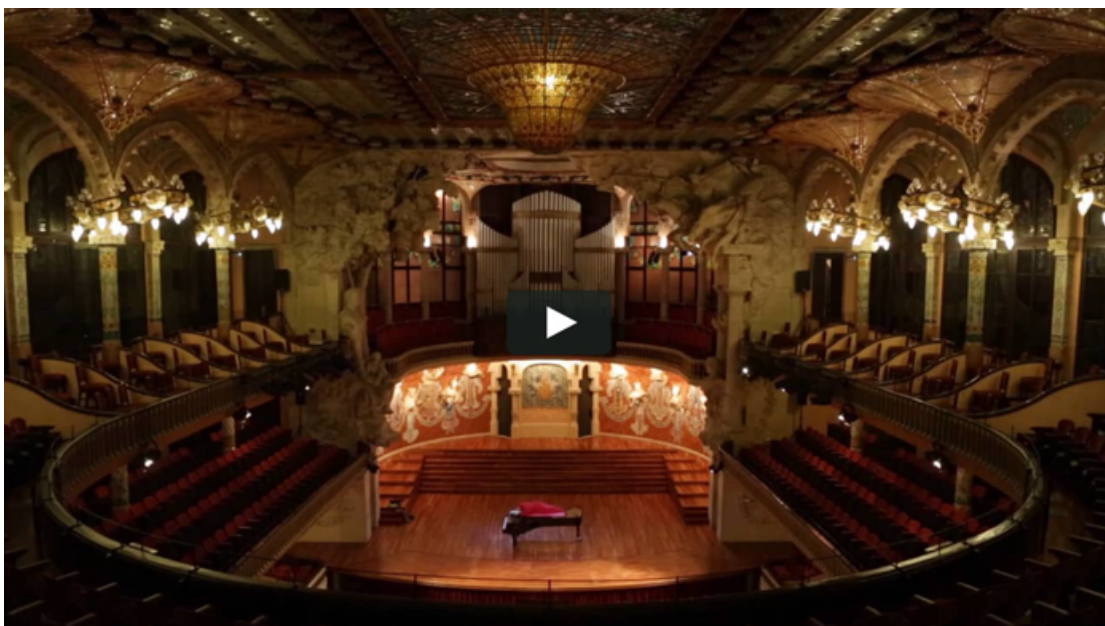


Figura 66 - Eugénio Ampudia - *Donde Dormir 5 (Palau)*, (2015)

As obras *A Máquina do Mundo* (2018), *quasi (não longe de, não distante de, muito perto de, muito próximo a)* (2018) e *esferas*, (2004-11) de **Susana Anágua** são marcadas por

¹⁵⁹ Texto curatorial de Blanca De La Torre sobre esta série de Eugénio Ampudia (2015): <http://www.eugenioampudia.net/es/portfolio/donde-dormir-5-palau/> (consultado 28-07-2020).

um fio condutor que atravessa todo o seu percurso – a procura estética e poética presentes em mecanismos de natureza industrial. Esta insistência leva a artista em busca de detalhes nos elementos expressivos destes ambientes industriais. Na obra *A Máquina do Mundo*, (um vídeo em *loop* de uma espécie de rolamento em rotação) o enquadramento do vídeo apresenta-se com uma aproximação à bandeira do Brasil, sendo que o título remete para um célebre poema do poeta Carlos Drummond de Andrade¹⁶⁰ e expressa uma metáfora em torno do mundo enquanto mecanismo de grande complexidade. Nas obras *quasi (não longe de, não distante de, muito perto de, muito próximo a)* (2018) e *esferas*, (2004-11) encontramos a sugestão de um toque entre dois corpos ainda que marcados paradoxalmente por essa mesma impossibilidade. As duas esferas que quase se tocam e os dois discos (ambos de metal) que estão num contacto aparentemente em desequilíbrio, refletem metaforicamente sobre a complexidade existente no toque, ou no encontro entre duas forças estranhas, de dois corpos distintos.



Figura 67 - Susana Anágua – *A Máquina do Mundo* (2018)

¹⁶⁰ Este poema de Carlos Drummond de Andrade, faz uma alusão a um outro célebre poema de Camões nos *Lusíadas*.



Figura 68 - Susana Anágua – *quasi* (*não longe de, não distante de, muito perto de, muito próximo a*), (2018)



Figura 69 - Susana Anágua – *esferas* (2004-11)

As obras *Pontos de Fuga* (2018) e *Borda* (2014) e **Dalila Gonçalves**, carregam o virtuosismo que a artista costuma atribuir às suas obras. A artista costuma trabalhar com objetos encontrados, aos quais atribui novos significados ou introduz em contextos

particularmente distintos. Na obra *Pontos de Fuga*, a artista enfileira em duas zonas, um conjunto de linhas compostas por moedas que revelam notáveis figuras, representadas de perfil. A zona da esquerda apresenta figuras cujo olhar aponta para a esquerda, o mesmo acontece com as figuras cujo olhar se direciona para a direita. Cada fila apresenta um conjunto, de moedas idênticas, apenas as distingue o desgaste que cada uma apresenta, devido ao manuseamento. Como refere Sérgio Fazenda Rodrigues¹⁶¹, nestas moedas passa a residir um “sentido poético” que ultrapassa por completo o seu anterior sentido funcional e representativo. Na obra *Borda*, observamos uma peça muito simples e sensível, composta por um braço de um globo terrestre, que está em constante rotação a partir do apoio de parede. Um projetor de luz, que compõe a peça faz projetar uma sombra de maiores dimensões numa parede perpendicular. Somos imediatamente confrontados com a ideia de ausência – o planeta já não está fisicamente ali, circula apenas a sua ausência. Ainda que apresente um enorme encantamento poético, esta obra não deixa de sublinhar a fragilidade do poder humano. A ideia de controlo total do planeta, assumido pelas expressões de poder levam o Homem a diversas ações e demonstrações dessa condição. A viagens espaciais¹⁶² e as idas à lua, iniciam a ideia de pertença e domínio total sobre o planeta, ao ponto de este se tornar invisível.



Figura 70 - Dalila Gonçalves – *Pontos de Fuga* (2018)

¹⁶¹ Rodrigues Fazenda, Sérgio – *O relógio não pertence ao bosque* - <https://dalilagoncalves.com/o-relogio-nao-pertence-ao-bosque-pt/>) – (consultado 04-08-2020).

¹⁶² Sobre isto Bragança de Miranda refere (no contexto de um seminário de doutoramento 2015/16) que a primeira viagem ao espaço protagonizada por Iuri Gagarin a bordo da Vostok 1 em 1961, marca um ponto de viragem na noção de poder do Homem sobre o planeta, conhecido como “Acontecimento do Mundo”. Pela primeira vez, este observa-o a partir do exterior.

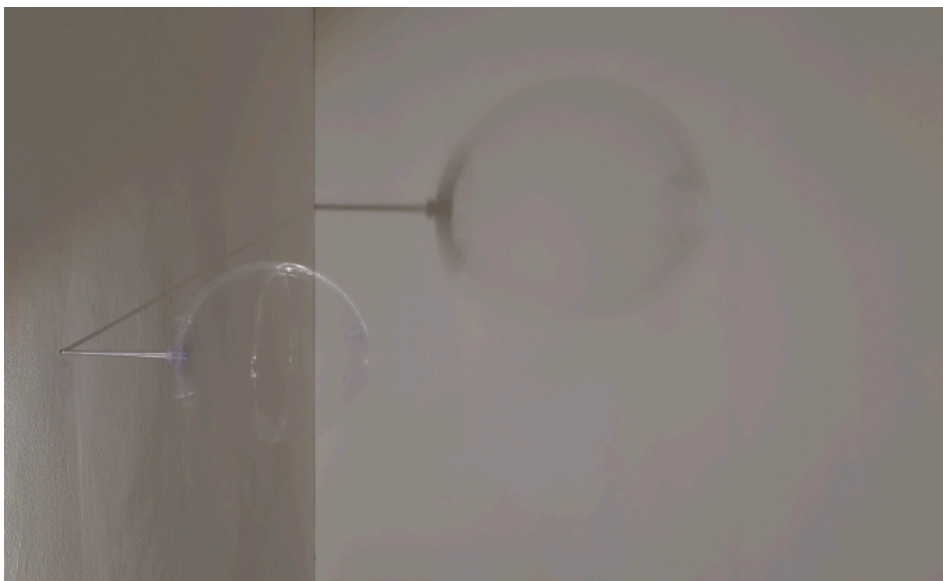


Figura 71- Dalila Gonçalves – *Borda* (2014)

As duas obras de **Orlando Franco**, presentes na exposição WAIT, nomeadamente *Human Flag* (2018) e *Cubo Mágico* (2017), ambas em vídeo-instalação possuem em comum o facto de tratarem de temáticas comuns, em torno da resistência, do treino e do jogo. Na obra *Human Flag*, somos confrontados com uma imagem, que apesar de apresentar movimento, este é tão subtil que a imagem aparente estar estática. A peça apresenta-se como uma fotografia em caixa de luz (o dispositivo do ecrã é eliminado e apresentado como uma simples moldura de caixa) deixando-nos por instantes, em duvida sobre um efetivo movimento na imagem. A imagem apresenta um corpo a realizar um exercício conhecido como *Flag*, que consiste num movimento de controlo físico entre a força e equilíbrio, popular nos praticantes de *Street Workout*¹⁶³ e que resulta de um exercício de treino repetido e insistente. Por norma um atleta consegue apenas ficar nesta posição durante escassos segundos, contudo, nesta obra ficamos com este movimento em situação de *ad eterno*, por mais de 4min em *loop*, durante os quais o corpo vai balançando de forma suave e pouco perceptível, como que ao sabor do vento.

¹⁶³ O termo *Street Workout*, tem uma origem incerta, no entanto, é comum atribuir o seu surgimento na cidade de Nova Iorque, como fenómeno de sub-cultura do século XXI e que rapidamente se globalizou. https://en.wikipedia.org/wiki/Street_workout - (consultado 04-08-2020).

O conjunto de exercícios físicos praticados provém “do termo “calistenia” (atribuído) ao ginasta Phokion Heinrich Clias (1782-1854), que publicou diversos artigos e livros sobre o assunto com o objetivo criar um desporto para todos, a História mostra que este tipo de treino já era praticado na antiguidade greco-romana, que valorizava o desenvolvimento físico e mental.” - <https://www.kengurupro.pt/o-que-e-o-street-workout/> (consultado 04-08-2020).



Figura 72 - Orlando Franco - *Human Flag* (2018)

Na obra *Cubo Mágico* (2017), as questões do treino, da superação e da repetição estão igualmente presentes. Na instalação composta por seis ecrãs, surge uma adolescente que repete o exercício metódico de completar o cubo mágico. As repetições são motivadas pela conquista do melhor tempo, numa busca pelo record pessoal. A cada tentativa, observa-se na *swetshirt* uma mensagem que serve de *statment*, (refletindo duplamente sobre a opção individual por apresentar uma mensagem, que apenas espelha um conjunto de produtos de marketing de grandes multinacionais de roupa, com o objetivo claro de captar um público alvo) e que vai possibilitando ao espetador construções alternadas de sentidos, pelas imagens e pelos textos nelas encontrados.

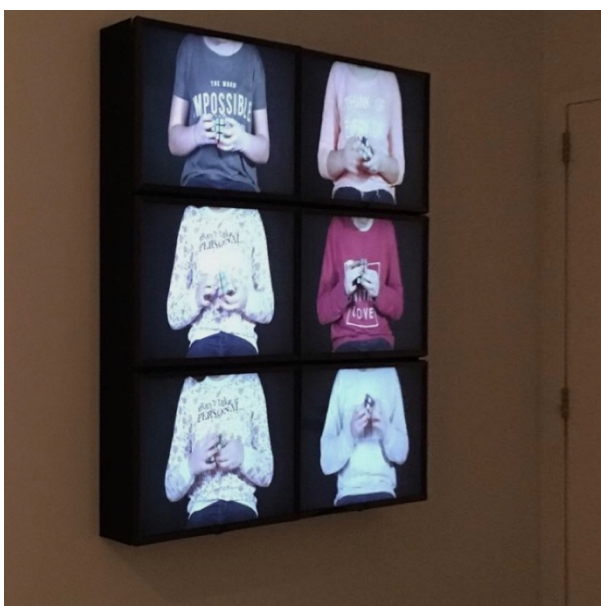


Figura 73 - Orlando Franco - *Cubo Mágico* (2017)

A instalação *site-specific*, *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...*, (2019), de **André Banha**, nasceu de uma proposta feita ao artista, para que planeasse uma obra nova para uma sala da exposição. Em sequência disso, a obra começou a nascer, e a partir de esboços e desenhos, estabeleceu-se um ponto de partida que se foi processando até à sua materialização no espaço, assumindo uma presença muito forte. Esta presença foi claramente marcada pela forma estrutural da peça e as dinâmicas que criava no espaço, sobretudo na relação de escala com o espetador, mas sobretudo acentuada, pelos materiais que a constituía (madeira de pinho, água, areia de rio, e parafina) e que exalavam fragrâncias, que se propagavam por uma boa parte da exposição. Estes elementos sensitivos são uma presença constante na obra de André Banha, talvez como marca de um trabalho que se declara sempre como uma espécie de dívida à natureza. Esta instalação apresenta-se como um excerto, um fragmento que reflete a intervenção primária do Homem sobre a natureza – o desvio da água para abastecimento próprio. Tal como a casa/abrigo (arquétipo da ação do Homem sobre a natureza), a represa, a ponte e o aqueduto, correspondem á inventividade e ao engenho, como expressões da técnica como forma de domínio e poder. Apesar de encontramos nesta obra essa presença crítica, ela transporta-nos através dos sentidos e da experiência estética a um campo de relações que se afastam do intelecto por aproximação às sensações.

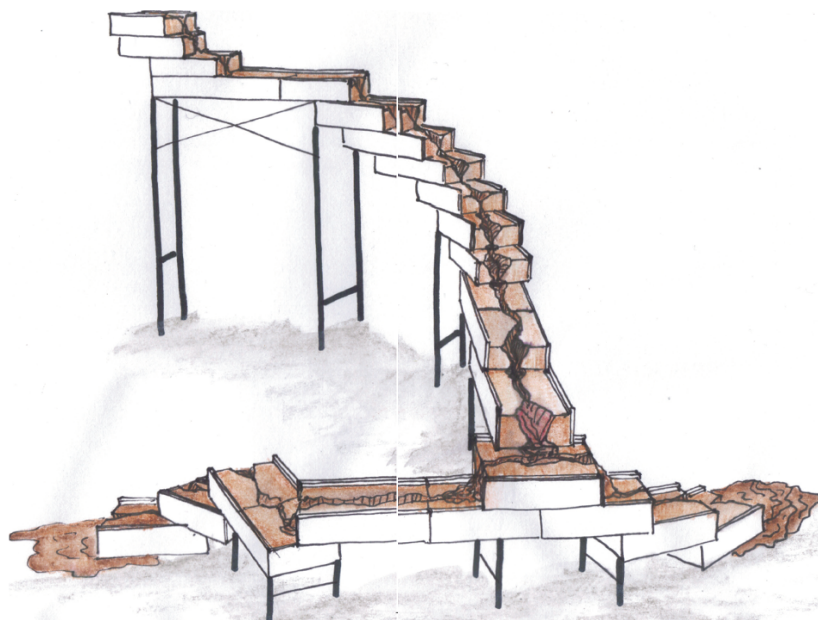


Figura 74 - André Banha – *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...* Desenho preparatório (2019)



Figura 75 - André Banha – *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...*(2019), vista da exposição WAIT

3.9 Pela palavra dos artistas - Uma leitura em torno do questionário

O projeto WAIT estende-se para além de uma exposição que aconteceu num espaço, num determinado momento temporal. Por forma a estender os seus efeitos, decidi que era importante acompanhar a exposição com uma publicação. Além de cumprir uma das funções chave de uma publicação associada a uma exposição, normalmente designada de catálogo (cujo objetivo principal é documentar a exposição), tive a pretensão de ampliar um pouco esta noção, por acrescentar elementos que não constavam na exposição, como um texto autoral sobre a temática, para isso enderecei o convite a Mirian Tavares, que elaborou um enquadramento histórico em torno do tema, passeando pela sua implicação noutras áreas artísticas como o cinema e o teatro. Tendo em conta a importância da palavra do artista, do seu pensamento e discurso, que muitas vezes ultrapassam a obra, são-lhe paralelos, em alguns casos periféricos, decidi elaborar um breve questionário que seria lançado a todos os artistas participantes vivos. A ideia para este questionário é sobretudo motivada pelo impacto que tiveram em mim os *Tokyo Books*¹⁶⁴, que no início do século lançavam duas perguntas absolutamente desafiantes a um conjunto de artistas e outros protagonistas do mundo das artes.

Desta forma, em conversa sobre esta intenção, propus a um pequeno grupo de artistas que sugerissem algumas questões para este efeito, com a salvaguarda, que no final, teria de

¹⁶⁴ Nome das duas publicações conhecidas como Tokyo Books #1 e #2, Editadas pelo Palais de Tokyo em 2001, que lançaram duas questões a um conjunto vasto de agentes da área artística. Os livros apresentam as respostas às questões: What is the artist's role today? E What do you expect from an art institution in the 21st century?

fazer uma seleção mais reduzida deste grupo de perguntas. Esta escolha foi conduzida, por um lado, pelo valor de repetição, por outro, pela procura de um grupo de interrogações que explorassem algumas áreas fundamentais da prática artística e da condição do artista. Como é que o artista vê as instituições da arte no contexto atual; apelar às referências e heranças, ao seus processos de investigação, sobretudo para sinalizar as questões da originalidade e criatividade. De que forma é que os *media* e suportes para as obras de arte são hoje marcadas pela presença do digital. Como entender a figura do artista, quando ele se coloca não posição de curador, se tem ou não legitimidade para acumular funções, ou se essa é uma extensão natural da sua práxis. A primeira questão, foi repetida por dois dos intervenientes, talvez por remeter para a temática da exposição. O resultado da minha seleção foram as seguintes questões:

1 - Espera e expectativa: qual é a urgência de esperar?

2 - No início da década de 2000, foram publicados dois livros conhecidos como Tokyo Books (ed. Palais de Tokyo).

Cada um contém uma questão desafiadora direcionada à comunidade artística global. Passada uma década, como responderias às seguintes questões:

2.1 - Qual é o papel do artista hoje?

2.2 - Qual é o papel da instituição artística do século XXI?

3 - De que autores te consideras herdeiro/a?

4 - Entre a quase dissolução da autoria artística e a presença efetiva no comando da exposição (nas temáticas e nos conteúdos, na organização do espaço, na seleção dos artistas etc.), qual é afinal o papel do artista-curador?

5 - Como se processa o teu trabalho de investigação artística? Decorre num momento separado da produção?

6 - O digital assumiu-se como meio totalitário, para o qual todos os outros podem convergir. Qual é o impacto disto no teu trabalho?

Gostaria, nos próximos parágrafos de confrontar algumas das respostas mais intrigantes e desafiadoras que os artistas foram dando, por meio de citações, para perceber os caminhos e novas direções que algumas das questões podem introduzir. Todas as citações que se seguem são retiradas do livro/catálogo WAIT e serão apresentadas através de uma montagem de texto,

o mais orgânico possível, na busca de caminho e sentidos que se vão querendo paralelos e perpendiculares, deixando em aberto vários novos sentidos interpretativos.

I - Espera e expectativa: qual é a urgência de esperar?

Luísa Jacinto destaca que “é imprescindível conhecer e aceitar o nosso papel passivo(...), (...) e boa parte da nossa experiência é esperar.”¹⁶⁵ Para ela, é determinante esperar para que alguém nos encontre. Estar num “estado de espera permanente”¹⁶⁶ é a condição ideal para Sara&André. António Olaio aponta para o facto de a “disponibilidade para esperar implicar a suspensão de qualquer urgência”¹⁶⁷, mas que a urgência da espera leva a um estado de expectativa, que é necessariamente uma experiência estética. Rodrigo Peixoto sublinha que esperar é um ato crucial no contexto contemporâneo, visto permitir “separar o humano da ditadura das finalidades.”¹⁶⁸ Talvez esta experiência possa remeter para o que João Pombeiro sugere: a espera como um “não lugar, um limbo onde nenhuma coisa tem de acontecer”¹⁶⁹. Num caminho oposto encontramos a visão de Dalila Gonçalves, que só consegue “entender a espera separada da urgência”¹⁷⁰. Esta visão é parcialmente partilhada por João Ferro Martins, que sugere uma “urgência no agir”¹⁷¹ por oposição à urgência de esperar. Para Gonçalo Barreiros, o artista deve “contrariar as duas”¹⁷² de forma persistente e insistente. Contamos ainda com os que afirmam (ironicamente) não saber responder, como escreve António Júlio Duarte.

2 - No início da década de 2000, foram publicados dois livros conhecidos como Tokyo Books (ed. Palais de Tokyo).

Cada um contém uma questão desafiadora direcionada à comunidade artística global. Passada uma década, como responderias às seguintes questões:

2.1- Qual é o papel do artista hoje?

¹⁶⁵ AAVV – *WAIT*. 2019 p.62.

¹⁶⁶ *Ibidem* p.95.

¹⁶⁷ *Ibidem* p.36.

¹⁶⁸ *Ibidem* p.87.

¹⁶⁹ *Ibidem* p.58.

¹⁷⁰ *Ibidem* p.46.

¹⁷¹ *Ibidem* p.54.

¹⁷² *Ibidem* p.51.

André Banha refere que o artista tem de continuar “a arriscar”.¹⁷³ A ideia de que o artista deve ser livre é um pouco transversal à maioria das respostas dadas pelos artistas. Para Andrés Serrano e Eugenio Ampudia, o artista teve sempre o mesmo papel, para eles, esse desígnio “nunca mudou”¹⁷⁴, que consiste em “transmitir aos outros”¹⁷⁵ a sua visão do mundo. Porém, Serrano reforça que esta visão do mundo, e o seu posicionamento deverá ser o mais livre e “anarquista” possível. A resposta de Tiago Baptista prolonga esta ideia ao referir: “É o papel do loco, daquele que veicula um estado próximo da loucura, da incerteza, do desajuste, da ilusão;”¹⁷⁶ Luísa Jacinto refere de forma poética que a função do artista é “Dar Corpo às dúvidas, zelar pela liberdade.”¹⁷⁷ E sintonia, Gonçalo Barreiros e João Ferro Martins apontam que, o artista deve estar em absoluto comprometimento com a sua prática e Orlando Franco acrescenta que este compromisso deve também espelhar a relação do artista com o seu tempo, entendendo-o enquanto “matéria-prima para o desenvolvimento da sua prática.”¹⁷⁸ A este propósito, Paulo Mendes indica que “Os trabalhos artísticos são diagnósticos da nossa contemporaneidade”¹⁷⁹ e Pedro Cabral Santo acrescenta que a sua ação nunca deve deixar de lado o seu “lado ético”.

É comum encontrar nestas respostas a busca por uma expressão, que sublinhe o papel singular do artista, como agente que traduz, através da sua obra uma visão daquilo que não pode ser dito, como diz Rodrigo Peixoto, “expressar o indizível.”¹⁸⁰

2.2 - Qual é o papel da instituição artística do século XXI?

“Educar para a diferença”¹⁸¹ diz Tiago Baptista, “que apoie as escolas na formação dos jovens”¹⁸² reforça Susana Anágua. Dalila Gonçalves corrobora esta intervenção social e educacional através da arte e que as instituições deverão promover a aproximação entre o público e a arte. No entanto, esta nunca deveria alinhar pelo “facilitismo do gosto imediato ou mediático”¹⁸³ focado no sucesso comercial, mas primar pela elevação e pela exigência. As

¹⁷³ Ibidem p.26.

¹⁷⁴ Ibidem p.30.

¹⁷⁵ Ibidem p.48.

¹⁷⁶ Ibidem p.104.

¹⁷⁷ Ibidem p.62.

¹⁷⁸ Ibidem p.67.

¹⁷⁹ Ibidem p.72.

¹⁸⁰ Ibidem p.87.

¹⁸¹ Ibidem p.104.

¹⁸² Ibidem p.100.

¹⁸³ Ibidem p.43.

instituições artísticas devem também “Ajudar o artista a desenvolver a sua obra”¹⁸⁴ diz Pedro Cabral Santo, coisa que não tem acontecido com a amplitude desejada, sobretudo no contexto português das últimas décadas. Sobre esta falha, Paulo Mendes coloca o dedo na ferida, por enunciar um conjunto de situações que têm dinamitado a possibilidade das instituições cumprirem o seu real dever, apontando para isso um dos principais problemas: “os novos fenómenos de prepotência por parte das administrações de várias instituições.”¹⁸⁵ Propõe que todos os agentes deste meio, incluindo os artistas, devem resistir, não pactuando com estas figuras do poder.

Para terminar, cito João Pombeiro, que propõe não responder a esta questão com a seguinte afirmação: “Há demasiadas respostas possíveis, e muitas delas até poderão estar certas.”¹⁸⁶

3 - De que autores te consideras herdeiro/a?

Esta questão dividiu os artistas em dois grupos. Primeiro, os que a tentam contornar, por se recusarem a enunciar nomes, como André Banha, António Olaio e Dalila Gonçalves. Ou a questionar o termo “herdeiro” ou “Herança”, como os casos de Andres Serrano e de António Júlio Duarte, a ponto deste último se ilibar da questão ao dizer “não reivindico nenhuma herança.”¹⁸⁷

O segundo grupo aponta nomes, ou de forma abrangente ou em forma de lista, seja esta contida ou interminável. Por exemplo, João Ferro Martins, perante a questão de quem se sente herdeiro, confrontado com uma lista infínitável, propõem sem ofender ninguém por exclusão, simplesmente “De todos.”¹⁸⁸ Nas listas encontramos autores das mais variadas áreas da cultura e das artes, mas um nome que se vai repetindo nas listagem é o de Marcel Duchamp.

4 - Entre a quase dissolução da autoria artística e a presença efetiva no comando da exposição (nas temáticas e nos conteúdos, na organização do espaço, na seleção dos artistas etc.), qual é afinal o papel do artista-curador?

¹⁸⁴ Ibidem p.82.

¹⁸⁵ Ibidem p.73.

¹⁸⁶ Ibidem p.58.

¹⁸⁷ Ibidem p.33.

¹⁸⁸ Ibidem p.54.

Esta é porventura uma das questões que maior interesse desperta no trabalho a que me propus neste projeto. As respostas dadas pelos artistas fornecem direções que ampliam em muito o tema do artista-curador, ou da possibilidade da exposição poder funcionar como uma forma autónoma de arte, ou projeto artístico *per se*. Encontramos algumas posições diferentes. Alinhamos alguns dos pensamentos que se destacam nas observações dos artistas. A ideia de entender o ato da curadoria e o ato artístico como coisas naturalmente independentes, está presente em algumas respostas. Neste seguimento, a curadoria é uma ação exclusiva do curador, e que esta deverá ser uma atividade autónoma, que permita uma observação da obra a partir de um certo distanciamento, assegurando sempre as melhores condições para a sua conservação, visibilidade e exposição. Tiago Baptista, espera do curador alguém que aconselha, que se assume como mediador, entre o artista e a sua obra, e as instituições produtoras da visibilidade da mesma. Reconhece que o curador tem de exercer uma autoria, no entanto, esta não pode ser “autoritária e opaca.”¹⁸⁹ Dalila Gonçalves faz uma distinção interessante, por referir que a prática do artista no “comando da exposição sempre foi uma prática normal”¹⁹⁰, o que naturalmente revela essa ação como uma extensão do seu trabalho artístico. Daí demonstrar estar reticente quanto ao sentido e necessidade da designação - “artista-curador”. Para ela, quando o artista está no trabalho de organizar e planear uma exposição, a sua condição de artista (criador de obras artísticas) não desaparece, isolando por isso a figura do curador, que fará naturalmente um trabalho distinto do artista, ainda que cumpram funções e tarefas semelhantes. João Ferro Martins é perentório neste assunto, por dizer: “Não acredito no conceito de artista-curado, assim como não acredito no conceito de canalizador-eletricista.” Apresenta-se cético quanto a essa possível simultaneidade, mas admite que “em dimensões separadas, a mesma pessoa pode muito bem fazer ambas.”¹⁹¹ Referir-se-á apenas ao artista, que quando se demite da sua condição (ou área profissional?) enquanto artista, possa assumir a função profissional de curador sem que as duas se contaminem? Poderá o curador também estar nessa posição? Ser curador e também artista? Serão as duas áreas passíveis de uma igualdade de ação, no campo da autoria artística? Sobre o artista levar para o campo da curadoria a sua génese artística, Rodrigo Peixoto salienta “Enquanto curador, o artista não deixa de ser artista, o que confere um outro patamar de interesse ao seu trabalho curatorial.”¹⁹² Rodrigo Peixoto está a dizer que quando o artista exerce trabalho de curadoria, existe uma influência prevalecente (que ele destaca como benéfica) do “ser” artista sobre o trabalho de curador.

¹⁸⁹ Ibidem p.104.

¹⁹⁰ Ibidem p.44.

¹⁹¹ Ibidem p.54.

¹⁹² Ibidem p.88.

Existem algumas opiniões que levam a curadoria quando executada pelo artista, para o campo da ação artística. Neste alinhamento Susana Anágua expressa “Acho que o curador, quando é artista da *prática poética*, não escolhe artistas e obras para os relacionar; pelo contrário, ele cria a sua própria instalação.”¹⁹³ Parece-me determinante destacar nesta observação a expressão que ocorre como um elemento chave nesta discussão, que é a *prática poética*. Querera a artista dizer, que quando a prática artística é de uma natureza poética (mais do que de natureza conceptual, por exemplo), não existem barreiras, ou áreas disciplinares onde as coisas se encontrem estanques? Funcionará esta *prática poética*, como alibi perfeito para a questão que se coloca? Pedro Cabral Santo fala do que sente, e destaca como “uma relação de amor, de carinho (...)”¹⁹⁴ quando enquanto artista, se encontra no papel (a que escusa chamar de curador, por entender que esta é uma tarefa profissional autónoma e entende como ousadia designar-se dessa forma) de organizar exposições, porque nunca o fez por razões meramente profissionais. Talvez se revele também aqui o fator enunciado por Susana Anágua. Por outro lado, a visão de Paulo Mendes leva-nos a um território bem definido por si, por se entender como artista e curador (distinto ou próximo do termo artista-curador?). Na sua opinião, todos os seus trabalhos estão no território do “artístico”, não importa se trata de uma exposição ou de uma obra singular, por fazerem parte da mesma zona de ação do artista. Neste sentido refere: “Enquanto artista e curador, as minhas exposições – ou projetos expositivos – são concebidas e produzidas de forma que adquiram uma singularidade muito autoral, como objeto artístico. São uma obra composta por partes que funciona como um todo.”¹⁹⁵ Em torno da ideia de exposição entendido como “objeto artístico” ele vai mais longe e assinala que o ato de expor pode em si ser configurado como obra, a que chama de “uma instalação total, um objeto único que pode ser visitado, caminhado, penetrado.”¹⁹⁶ Ele fala de um poder “transitório” e “imaterial” que configura a instalação total (exposição coletiva) enquanto objeto artístico autónomo, e que se perde, ou é devolvido a cada obra de arte individual, assim que a exposição termina. Assim que termina a “exposição-instalação” este poder “transitório” e “imaterial” volta a conferir de autonomia e de individualidade cada uma das obras. No seu discurso, claro e definido, refere que “os artistas-curadores- produtores” têm tido um papel fundamental no contexto do pensamento e da criação contemporânea, como exercícios de liberdade e resistência.

¹⁹³ Ibidem p.101.

¹⁹⁴ Ibidem p.83.

¹⁹⁵ Ibidem p.75.

¹⁹⁶ Ibidem p.75.

Sobre a prática da curadoria, enquanto decisão natural, por simplesmente querer, ou por necessidade, João Pombeiro e António Olaio evocam uma espécie de “super-poder” do artista, podendo este transformar-se no que ele quiser, nomeadamente num curador, “Um artista poderá tornar-se também curador por várias razões(...)”¹⁹⁷ diz João Pombeiro ou “um artista pode fazê-lo por precisar disso enquanto artista”¹⁹⁸.

A resposta que dei, (na figura de artista auto-convidado a responder o questionário) a esta questão, encontra proximidades com muitas das observações aqui já elencadas. Tive dificuldade em assumir o meu papel de artista-curador, referindo que para o projeto WAIT encontrava-me num “papel duplo”¹⁹⁹ (o de artista e também o de curador), contudo, aproximo o meu ponto de vista, da visão de Paulo Mendes, por referir que “A exposição nasce de um conjunto de interrogações presentes no meu trabalho enquanto artista que se transferem para um projeto expositivo, envolvendo neste caso outros artistas.”²⁰⁰ O que no fundo acabou por funcionar como “exposição-instalação”, onde a *prática poética* foi fundamental (para citar a Susana Anágua) como ação criativa total, no entanto, apropriando-me do desconforto (sentido por Pedro Cabral Santo) no assumir a institucionalidade e seriedade profissional do papel do curador, a parte emocional, afetiva e mais uma vez poética, dominaram por completo o processo.

Destaco destas respostas algumas conclusões, que em nada são conclusivas. Por exemplo, nenhuma das respostas propõe pensar na figura concetual do “curador-artista”. Talvez porque não faça sentido. Provavelmente porque a figura do curador, surge historicamente, no encadeamento de outras áreas adjacentes ao mundo da arte e dos artistas. Dito de outra forma, porque existem (já existiam) artistas e obras de arte, a ação curatorial será sempre, um serviço subordinado ao artista e à obra de arte? Não é isso que parece estar evidente na posição do curador enquanto autor, cuja relevância e predominância tende a sobrepor-se a tudo o que está envolvido, muitas vezes o seu nome assume o protagonismo, sobre a exposição, a sua temática, as obras e os artistas. Será isto o resultado de uma falha na interpretação do marketing das instituições?

5 Como se processa o teu trabalho de investigação artística?

Decorre num momento separado da produção?

¹⁹⁷ Ibidem p.58.

¹⁹⁸ Ibidem p.38.

¹⁹⁹ Ibidem p.68.

²⁰⁰ Ibidem p.68.

Esta questão parte de um princípio pedagógico e visa abrir um percurso com várias direções. Através das respostas, conseguimos muitas vezes, identificar sentidos possíveis para a dicotomia em torno do (prática de ensino bastante comum em escolas de arte) processo vs resultado, em torno dos diversos e insondáveis processos de trabalho dos artistas. Algumas respostas referem que não existe uma separação entre o processo investigativo e a produção; nem que as duas funcionem especificamente por essa ordem. Gonçalo Barreiros fala de uma ação que ocorre em simultâneo, Andres Serrano diz que o método é simplesmente “fazer” a partir de uma ideia ou tema que motivam a ação: “Não há preparação: simplesmente faço a obra e descubro o que fiz quando a termino.”²⁰¹ Esta ideia é também sustentada pela opinião de António Olaio, que refere não haver separação possível entre estes dois processos: “A ideia de uma investigação em arte separada da produção não faz sentido, porque a produção é iniciada no primeiro passo (...)”²⁰². Sobre as idiosincrasias dos métodos de investigação dos artistas, Eugenio Ampudia esclarece que, “Todo o processo está pejado de disrupções, incertezas e novas possibilidades que crescem como seres vivos.”²⁰³

Para alguns artistas existe uma diferença entre processo mental e materialização (concretização material da obra) como indica João ferro Martins: “O trabalho chega a estar todo feito interiormente antes de realizar qualquer movimento”. Como se o atelier de planeamento fosse apenas o espaço mental. João Pombeiro aponta para a fragilidade deste método, obrigando-o a mudar a estratégia de trabalho. Explica que, no passado, muitas ideias ficaram por concretizar, levando-o a uma posição de trabalhar em simultâneo (entre as ideias, a investigação e a produção). Os processos de trabalho de Sara&André também são marcados por este sentido de “mistura”²⁰⁴, levando sobretudo em conta que funcionam enquanto dupla, e que isto implica um conjunto de encontros logísticos bastante orgânicos, com alguma necessidade de sistematização. Para Luísa Jacinto esta relação funciona como “unha e carne”²⁰⁵, levando a um processo que faz alternar tempos e agendas. Refere que o tempo é muito importante neste processo: “Há coisas que se desenvolvem num dia, outras em dez anos.”²⁰⁶ O que a leva muitas vezes a trabalhar várias ideias em simultâneo (muitas vezes ideias resgatadas de outros tempos).

Esta questão levou-nos igualmente a encontrar opiniões muito curiosas em torno da relação tão atual, que é motivo de enorme tensão e que conjuga os seguintes elementos: artista-

²⁰¹ Ibidem p.31.

²⁰² Ibidem p.38.

²⁰³ Ibidem p.49.

²⁰⁴ Ibidem p.95.

²⁰⁵ Ibidem p.63.

²⁰⁶ Ibidem p.64.

académico-professor-investigador. Este é sem dúvida um tema sobre o qual se tem debatido, em contextos artísticos e académicos, mas (ainda) com poucos resultados efetivos, na designação de “artista-investigador” como coisa diferente de artista. Sobre este perigo, António Olaio é perentório ao dizer: “Quando se mostra ou é mostrado como tal, o artista-investigador parece criar um novo tipo de artista, como se a arte não fosse já suficientemente complexa e instigante.”²⁰⁷ Para Pedro Cabral Santo esta situação constitui uma clara dificuldade na evolução do conhecimento académico em torno da arte. Este continua a não ser aceite, “ou seja, reconhecer a sua plena equiparação ao designado pensamento científico.”²⁰⁸ Na sua opinião as instituições de ensino artístico continuam a recusar esta evidência, criando sistematicamente um caminho, muitas vezes contrário, “(...) e separam-na em duas entidades diferentes – e duas finalidades que, por vezes, se expressam, imagine-se, de formas antagónicas.”²⁰⁹ No mesmo sentido de opinião, António Olaio acrescenta que, a investigação em arte não passa de uma caricatura daquilo que realmente se poderia fazer. A nossa História mostra que, obra de arte é por si, já um objeto que revela o intuito investigativo do artista, ainda que escape aos processos convencionais da academia, “geralmente associada a processos de pesquisa nas Ciências e Humanidades”²¹⁰.

6 - O digital assumiu-se como meio totalitário, para o qual todos os outros podem convergir. Qual é o impacto disto no teu trabalho?

Esta questão permitiu abrir campo, para uma reflexão em torno dos *media* usados pelos artistas, que estão na base das suas obras ou servem de meios para o seu pensamento, para o seu planeamento e a para as suas produções. A exposição WAIT apresentou obras de artistas que exploram vários *media*. Nas respostas a esta questão, temos artistas que asseguram recusar a tecnologia do digital, ainda que na prática, seja de impossível. Artistas como André Banha, Gonçalo Barreiros ou Andres Serrano, afirmam recusar vergar-se perante o digital, ou que a sua obra não depende disso. Serrano prefere fotografar em película, e assume-se alérgico às redes sociais e *smartphones*, “Nem sequer tenho um iPhone”²¹¹, afirma. Para António Olaio, o digital é importante na medida em que agiliza a produção de arte e a sua difusão comunicativa,

²⁰⁷ Ibidem p.38.

²⁰⁸ Ibidem p.84.

²⁰⁹ Ibidem p.84.

²¹⁰ Ibidem p.45.

²¹¹ Ibidem p.31.

contudo, destaca também, a importância que qualquer *media* tem na obra, a ponto de deixar a sua marca, por dizer: “A relação entre arte e tecnologia, seja aquela que se veicule mediante a utilização de um lápis ou de um computador, tem presença no objeto artístico.”²¹²

Grande parte dos artistas assumem a importância do impacto que os recursos dos *media* digitais na vida quotidiana, para além das suas atividades artísticas. Estes, permitem agilizar e facilitar o processo de trabalho, as pesquisas e as formas de comunicar. Para Dalila Gonçalves o digital tem impacto tanto na vida quotidiana como no seu trabalho artístico, e o que oferece de facilidades também brinda nos desafios, e ironiza: “Tenho menos memória e mais memória RAM.”²¹³ João Pombeiro diz-se rendido, e que o seu trabalho depende muito dos dispositivos digitais. Porém atribui-lhe uma outra mais valia, que se reflete no seu trabalho de forma mais conceptual, que é a sua imaterialidade. A este propósito diz: “(...) permitiu-me contornar as condicionantes físicas dos materiais, pois tudo pode ser alterado, redimensionado, apagado, replicado vezes sem conta.”²¹⁴ Eugenio Ampudia também demonstra um profundo interesse pelos *media* e dispositivos digitais, sobretudo pela possibilidade de os “manipular”²¹⁵ e com eles, levando em conta a sua natureza, também introduzir cargas conceptuais nas obras. Ou seja, na sua visão, a obra não utiliza um certo *media*, ela justifica-se conceptualmente pelo seu uso específico e essa condição passa a ser determinante para a sua existência. João Ferro Martins é categórico quanto à importância do digital para uma leitura do mundo, por dizer: “Quem escolher alienar-se destes fenómenos(...); (...) estará a alienar-se de códigos que regem novas formas de ver o mundo – que julgo serem importantes para quem tente traduzi-lo ou, pelo menos, agitá-lo.”²¹⁶

No entanto, também identificam as suas armadilhas. Rodrigo Peixoto diz: “Não podemos achar ingenuamente que a tecnologia é invisível.” Esta reclama o seu preço; e um desses preços são alterações profundas no tecido social e económico, sobretudo com a inclusão de tecnologias como a inteligência artificial, que visa a substituição do indivíduo. Nesta linha de pensamento de Paulo Mendes refere que “Estamos no tempo das ditaduras digitais.”²¹⁷ Acrescenta que a presença do digital projeta-se com um enorme sentido de construção, contudo não passa de uma ruína, afirmando também que: “O digital não é uma solução, mas sim um sintoma.”

²¹² Ibidem p.38.

²¹³ Ibidem p.45.

²¹⁴ Ibidem p.59.

²¹⁵ Ibidem p.49.

²¹⁶ Ibidem p.55.

²¹⁷ Ibidem p.78.

Conclusão

Foi possível traçar ao longo do capítulo I intitulado, *WAIT, construção de um território cinemático*, um caminho conceptual, composto por influências, que objetivamente procuraram analisar e situar a problemática da imagem no âmbito das artes plásticas e do cinema. Dessa forma encontramos neste capítulo um conjunto de considerações em torno da imagem, do vídeo e da imagem projetada. O subtema *O que Antecede a exposição WAIT* (1.1) lança uma introdução sobre todos os assuntos explorados neste primeiro capítulo.

No subtema *Imagem mental e fotografia* (1.2.) encontramos uma reflexão sobre a noção de imagem técnica proposta por Villem Flusser, e a sua extensão no campo da fotografia e do cinema. No subtema *Imagem dialética em Benjamin (a ideia de montagem)* (1.3) deu-se atenção ao conceito de imagem dialética proposto por Walter Benjamin que serve de metáfora inspiradora para melhor entender a plasticidade da imagem. Esta plasticidade resulta das práticas da montagem (montagem no cinema e nas artes plásticas) e sua ação dinâmica nas relações que esta exerce entre imagens e entre tempos. De forma a explorar algumas práticas da instalação da imagem, encontramos nos subtemas *A imagem projetada* (1.4) e *Video-Instalação - (o caso de Stan Douglas em Interregnum)* (1.5) uma reflexão composta por exemplos artísticos que aproximam as práticas artísticas (plásticas e visuais) do cinema, criando um campo híbrido nas categorias artísticas. São analisadas e destacadas as obras de artistas como: Anthony McCall, Michael Snow, Bruce Nauman, Dan Graham e Stan Douglas.

No subtema *Samuel Beckett e o vídeo* (1.6) destaca-se o singular trabalho de Samuel Beckett no campo da tecnologia da gravação, em particular o vídeo, como instrumento para pensar a repetição e o *loop* enquanto elementos capazes de transmitir ideias, conceitos e expressões poéticas.

Numa perspetiva onde se dá atenção ao espectador, o subtema *A necessidade da Atenção (slowing down)* (1.7) foca-se no trabalho de Ad Reinhardt, em particular as *Abstract Paintings* (1963) enquanto elemento de resistência, na procura pela atenção e pela contemplação, numa sociedade contemporânea marcada pela deslocação e pelo movimento. Neste encadeamento de ideias o subtema *A Perceção e o Movimento* (1.8) apresenta a relação dinâmica entre o movimento e a perceção a partir das experiências marcadas pelos trabalhos de Eadweard J. Muybridge e de Étienne-Jules Marey que de forma singular, através da cronofotografia, introduzem uma nova compreensão em torno do movimento humano e animal. Este subtema reflete sobre a importância da cronofotografia no contexto de algumas obras de Marcel Duchamp como *Le Grand Verre*.

No capítulo II - *Territórios da curadoria*, pretendeu-se refletir na curadoria enquanto território artístico, onde se assume como uma “pura” forma de arte, ou como a décima arte, conforme apontado por Marie Zawisza. No subtema *Territórios da curadoria (curador como autor)* (2.1), é apresentado um alinhamento com fundo histórico em torno da aquisição de autonomia do curador enquanto autor e criador, como sublinha Bruce Altshuler, bem como as suas influências no contexto da arte contemporânea.

O subtema *Espaço Expositivo entendido como espaço artístico* (2.2), parte de uma consideração em torno do texto *The Function of the Studio* publicado em 1979 na revista *October* do artista Daniel Buren, no qual apresenta uma reflexão sobre a banalização da obra de arte quando descontextualizada do seu lugar de origem, o estúdio ou atelier. Para Buren, quando sujeita a esta mudança de contexto, a obra de arte sofre alterações profundas com consequências diretas na sua leitura e receção. Para exemplificar recorre ao exemplo da obra de Constantin Brancusi e às diferenças na leitura, quando no contexto do atelier, ou fora dele. Buren aponta também para o termo “instalação” como substituto do termo clássico de exposição.

A exposição enquanto media artístico é a temática abordada no subtema *A exposição como décima arte* (2.3), cuja incidência recai em torno de autores que na atualidade abordaram o assunto. Neste subtema é constatado que as exposições são o meio pela qual a maior parte da arte é conhecida. Neste sentido, cada vez mais, as exposições sustentam um discurso autónomo e apresentam-se como objetos de pensamento. É apresentada a ideia de exposição enquanto obra autoral (*oeuvre de l'esprit*), com direitos intelectuais e enquanto objeto artístico. O curador Paul O'Neill destaca a prática das exposições temporárias adotada pelos principais museus e centros de arte do mundo, como veículo que transforma intenções privadas em discursos públicos. Neste sistema o curador reforça a sua posição e intenção autoral.

No subtema *Qual a necessidade de um artista ser também curador? (o artista-curador)* (2.4) refletimos sobre o papel do artista no ato da curadoria. São apresentados alguns momentos históricos desta prática, nomeadamente o do pintor Gustav Courbet, que se torna o curador da sua própria obra ao apresentar uma exposição individual (aponta-se que tenha sido a primeira exposição individual da história, segundo o artista-curador Frédéric Vincent) em 1885, como resposta a um conflito entre o artista e a organização do salão anual de artes plásticas, por ocasião da Exposição Universal em Paris. São abordados os casos de El Lissitzky e Marcel Duchamp, que na primeira metade do século XX protagonizam momentos de destaque na prática que cruza a atividade artística com a de curador. Conclui-se que a figura do artista-curador está numa posição semelhante à de artista criador de uma obra, assumindo que a

curadoria poderá ser neste caso, a obra. Para o crítico Jacinto Lageira o artista é que determina em cada circunstância os elementos que forjam a sua obra.

No capítulo III *WAIT – a história de uma exposição* desenhou-se uma reflexão em torno da exposição WAIT, o que levou à sua autoria, concretização bem como alguns efeitos da sua existência. Dá-se a perceber que este projeto não nasce de uma ação ou ideia isolada, mas que está mergulhado num conjunto de contaminações e que se desenrola num processo fragmentado, tal como propõe Walter Benjamin ao longo dos seus fragmentos que compõem o *Livro das Passagens*. No subtema *A origem do projeto/exposição WAIT* (3.1) é apresentado uma descrição do processo que levou à exposição. Apresenta-se como premissa do projeto a posição simultânea na autoria, enquanto artista e curador. Esta é uma prática comum, sobretudo num contexto português nas últimas duas décadas, em espaços denominados como alternativos, ou que escapam à estrutura dos grandes protagonistas e promotores de exposições de arte contemporânea, como museus, centros de arte ou galerias. É dado a ver que, a possibilidade de encontrar um posicionamento nestes dois papéis pode fomentar um encontro inesperado entre a ideia da exposição como um todo, ou seja, como obra autónoma, por oposição ao papel de artista com obras na exposição. Neste sentido a exposição WAIT apresenta-se como obra autónoma. Alguns aspetos que foram ficando claros tinham que ver com a construção de um espaço onde habitassem questões sobre a natureza da imagem e a forma como o espetador lida com ela. Desta forma a exposição procurou um caminho plural do ponto de vista da expressão artística com uma abrangência ampla na escolha de obras em vários *media*, como a pintura, escultura, instalação, fotografia, vídeo (Projeção e retroprojeção).

De forma a enquadrar o meu percurso artístico apresentam-se um conjunto de subtemas que lançam detalhes sobre este encadeamento. Neste sentido o subtema *Outros Projetos: 2005 a 2012* (3.2) apresenta um conjunto de obras e exposições que aconteceram neste período, tais como a exposição *Bartolomeu 5 - Ana Romana, Daniel Gustav Kramer, Orlando Franco, Susana Anágua*, Lisboa 2005 no espaço alternativo Bartolomeu 5, onde pela primeira vez, por necessidade de expor o meu trabalho assumi um papel duplo, o de artista e de organizador da exposição. O mesmo aconteceu nas exposições coletivas: *Debaixo do Tapete* de 2007, na Plataforma Revólver; *Enganar a Fome* de 2008 no Espaço Avenida 211; no ciclo de vídeo arte *L'Entre Images* que aconteceu no Centro Cultural do Cartaxo em 2011, concebido em conjunto com a artista Susana Anágua; na exposição *O Peso e a Ideia* de 2012 na Plataforma Revólver concebido em colaboração com o artista Nuno Vicente. Estes projetos acontecem naturalmente sob a influência do que se passa no contexto artístico português das últimas décadas. A propósito deste contexto, a curadora Sandra Vieira Jurgens, refere que “estes

projetos ficaram associados à afirmação de intervenções norteadas por princípios de informalidade e por uma cultura expositiva forte que terminaria sendo conhecida como um modelo próprio de curadoria.”

Nos subtemas *Início de uma intenção cinemática - BURNOUT – 2013* (3.3) e *The Eyes Are Not Here - 2020* (3.4) são abordadas as duas exposições que mais contribuíram para a pulsão cinemática presente na exposição WAIT. Ambas as exposições foram projetos individuais. A exposição *BURNOUT* era determinada por uma forte relação entre o espaço da galeria e as peças. Estas estavam dispostas no espaço numa lógica de instalação *site specific*, e ainda que preservassem a sua individualidade, estruturavam-se como elementos de uma obra total. O espaço da galeria foi escurecido, sendo que a única iluminação vinha apenas de duas fontes: luz de projeção direcionada para as fotografias e para as esculturas e a luz projetada pelo projetor de vídeo. O som da peça em vídeo *Untitled (Wind)* (2013) estava instalado de forma a contaminar todo o espaço expositivo, assumindo-se como a banda sonora que envolve todos os elementos presentes. O espetador deslocava-se pelo espaço construindo a sua experiência narrativa. A exposição *The Eyes Are Not Here - 2020* (3.4) segue o mesmo alinhamento de plano-quadro, já presente na exposição *BURNOUT* assente no facto da arquitetura da galeria ser um *openspace*, favorecendo as possibilidades de leitura geral a partir de um ponto de vista determinado pelo espetador. Esta exposição funcionou na condição de instalação única (instalação-total), podendo em simultâneo ser entendida a partir das suas peças individuais. Partindo da ideia de que o todo é muito mais que a soma de todas as partes, a proposta segue o mesmo pensamento e procedimento aplicado na exposição WAIT, composta por imagens e objetos que se apresentam na escuridão, apenas visíveis pela iluminação mínima existente, uma espécie de espaço habitado por imagens acompanhados de um som unificador e presente que se estende a todo o espaço.

O subtema *Atmosfera filmica - Iluminação (potenciadora da experiência)* (3.5) fornece um conjunto de elementos presentes nas exposições *BURNOUT* (2013), *WAIT* (2019), e *The Eyes Are Not Here* (2020), que lhes serve de fio condutor. Foi referido que estes projetos têm em comum o facto de se definirem através de um conjunto de forças, que congrega em objeto único, os vários elementos (objetos artísticos) no contexto da instalação-total. Também eles estão alinhados pela noção de atmosfera – que resulta numa condição cinemática presente nestes projetos e que fica determinantemente marcada pelo trabalho da iluminação, da composição espacial e do som.

O subtema dedicado à *Temática* da exposição (3.6) apresenta as relações de contacto e interesses que levaram à escolha do título *WAIT* e consequente alinhamento temático. Podemos

concluir que de forma direta e indireta, esta obra artística foi influenciada pela aquisição de experiências, conhecimentos, reflexões, relações afetivas, amizades, inimizades, obsessões e desejos que nos últimos anos têm feito parte do meu processo criativo. Como referi neste contexto, encontrar um tema (e por fim um título) que fosse aglutinador, mas que ao mesmo tempo, pudesse ser suficientemente abrangente foi uma tarefa difícil na qual fui constantemente atravessado pela insegurança, pelo erro e pelo fracasso. Interessava-me explorar um caminho cujo o sentido de urgência fosse presente. Nesse caminho, marcado por essa urgência do presente, consegui assinalar um conjunto de ideias/temáticas, que serviram como objeto de pensamento e que acabaram por se tornar evidentes nas propostas presentes na exposição, tais como: *esperar*; *perceção*; *erro/falha*; *observar*; *improviso*; *poder*; *fê*; *desejo*. Em resultado disso, sublinho que o universo de Samuel Beckett foi claramente uma fonte inspiradora.

O subtema *Texto Curatorial – premissas para desenhar uma exposição* (3.7) apresenta o texto *WAIT: Little Left to Tell* que foi publicado no catálogo da exposição, que serviu de objeto de reflexão em torno da temática da exposição. Este texto reflete sobre a urgência do presente a partir da ideia de espera. Neste sentido as obras *En attendant Godot* (1952), *Happy Days* (1961), *Ohio Impromptu* (1980) e *Not I* (1972-77) de Samuel Beckett forneceram um património de influências que determinaram o caminho, essencialmente poético, que a exposição tomou. Através do subtema *Visita Guiada* (3.8) faz-se um percurso em torno de todas as obras presentes na exposição *WAIT* e a forma como estas se relacionam entre elas e com o espetador. A exposição apresentou 35 obras de vários média, como pintura, fotografia, escultura, instalação e vídeo de 19 autores distintos. Por ordem alfabética, são: Andrés Serrano, André Banha, António Júlio Duarte, António Olaio, Carla Cabanas, Dalila Gonçalves, Eugénio Ampudia, Gonçalo Barreiros, João Ferro Martins, João Pombeiro, Luísa Jacinto, Orlando Franco, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Rodrigo Tavarela Peixoto, Samuel Beckett, Sara&André, Susana Anágua e Tiago Baptista.

Tendo em conta a importância da palavra do artista, do seu pensamento e discurso, que muitas vezes ultrapassa a obra, decidi elaborar um breve questionário (cujo resultado foi publicado no catálogo da exposição) que seria lançado a todos os artistas participantes vivos, e cujas respostas foram alvo de uma análise no subtema *Pela palavra dos artistas - Uma leitura em torno do questionário* (3.9). As seis questões propostas pretendem uma ponderação/reflexão que algumas áreas fundamentais da prática artística e da condição do artista, e são as seguintes: 1 Espera e expectativa: qual é a urgência de esperar?; 2 No início da década de 2000, foram publicados dois livros conhecidos como Tokyo Books (ed. Palais de Tokyo). Cada um contém uma questão desafiadora direcionada à comunidade artística global. Passada uma década, como

responderias às seguintes questões: - 2.1 Qual é o papel do artista hoje?; - 2.2 Qual é o papel da instituição artística do século XXI?; 3 De que autores te consideras herdeiro/a?; 4 Entre a quase dissolução da autoria artística e a presença efetiva no comando da exposição (nas temáticas e nos conteúdos, na organização do espaço, na seleção dos artistas etc.), qual é afinal o papel do artista-curador?; 5 Como se processa o teu trabalho de investigação artística? Decorre num momento separado da produção?; 6 O digital assumiu-se como meio totalitário, para o qual todos os outros podem convergir. Qual é o impacto disto no teu trabalho?

Como resultado desta análise onde se confrontam opiniões e se percebem necessidades e expectativas, conseguimos encontrar um território de expressão que permite compreender o momento presente como um tempo de permanentes desafios, aos quais os artistas se propõem compreender, através das suas práticas e das suas obras.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor - **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 1970.

- **Trying to understand Endgame, in Notes to literature**, Vol. I, Trans (1961).

ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max - A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max - **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, 3ªed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1947/1991. p-113-156.

AIRA, César, [et al.] – **Cream: Contemporary art in culture: 10 curators, 10 writers, 100 artists**. London : Phaidon Press Limited, 1998.

ALEXANDER, Edward Porter, ALEXANDER, Mary – **Museums in motion: An Introduction to the history and Functions of Museums**. Rowman : Altamira, 2008.

ALTSHULER, Bruce – **The Avant-Garde in Exhibition: New art in the 20th Century**. New York : Harry N. Abrams, 1994.

ARISTÓTELES - **De Anima**. São Paulo : Editora 34, 2006.

ARCHER, Michael - **L'Art depuis 1960**. Paris : Thames & Hudson, 1997.

AAVV – **WAIT**. Museu Coleção Berardo. Lisboa : Stolen Books, 2019.

AAVV - What is the artist's role today? **Tokyo Books #2**, Paris: Palais de Tokyo, 2001.

AAVV - What do you expect from an art institution in the 21st century?

Tokyo Books #1, Paris : Palais de Tokyo, 2001.

BALSOM, Erika - **Exhibiting Cinema in Contemporary Art**. Amsterdam University Press:2013. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt45kdsq. Accessed 24 Oct. 2020.

BARKER, Emma, ed. – **Contemporary Cultures of Display**. New Haven, London : Yale University Press: The Open University , 1999.

BAUDELAIRE, Charles - **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean - **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BARTHES, Roland – **A Câmara Clara**. Lisboa : Ed. 70, 2008.

BAZIN, André - **O que é o cinema**. Lisboa : Livros horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Tradução de Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press, 1999

- **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

- **Rua de Sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900**. Lisboa : Ed. Relógio d'água, 1992.

- **Kafka**. Lisboa : Hiena, 1994.

- **Reflections : essays, aphorisms, autobiographical writings**. New York : Schocken, 1986.

- **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa : Relógio D'Água, 1994.

- A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica. In **A Modernidade**. Organização e tradução de João Barrento. Lisboa : Assírio e Alvim, 2006.

BELLOUR, Raymond - **Entre Imagens**. São Paulo : Papyrus Editora, 1997.

BERGSON, Henri– **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo : Martins Fonte, 1999.

- BERND, Klüser [et al.], eds. - **L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris : Éditions du Regard, 1998.
- BOURDIEU, Pierre - **Les règles de l'art**. Paris : Minuit, 1992.
- BORDIN, Luigi ; BARROS, Marcos André de - Walter Benjamin e Bertolt Brecht: para uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. **Ágora Filosófica**, Ano 6, nº 2, jul./dez. 2006.
- BORGES, Gabriela - A poética televisual de Samuel Beckett. **Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e cultura** da PUC, São Paulo, nº 8, out. 2004. p. 149-160.
- As imagens da memória, Yeats...Proust...Beckett, **Revista FACOM do curso de Comunicação da FAAP**, N°.12, 1º semestre 2004, 29-36. p. 1-8
- BUREN, Daniel - The Function of the Studio. Traduzido por Thomas Repensek. **October**, Vol. 10 (Autumn), 1979. p. 51-58.
- CABANNE, Pierre - **Engenheiro do tempo perdido**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2002.
- CADAVA, Eduardo – **Words of light: Theses on the Photography of History**
Princeton University Press, 1998.
- CAILLET, Elisabeth ; PERRET, Catherine, orgs. - **L'art contemporain et son exposition**. Paris : L'Harmattan, 2007.
- CALVINO, Italo - **Seis propostas para o novo milénio**. Lisboa : Teorema, 1990.
- CARRIER, David – **Museum Skepticism: A History of the display of art in public galleries**. Durham, London : Duke University Press, 2006.
- CASARES, Adolfo Bioy - **A Invenção de Morel**. Lisboa : Antígona, 1984.
- COUTINHO, Bárbara - **O Espaço Expositivo como "Obra de Arte Total" - O Museu do século XXI, lugar para uma vivência estética global**. Lisboa : Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, 2019. Tese de doutoramento.

- CHAFES, Rui ; MATOS, Sara Antónia – **Rui Chafes, Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos.** Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa : Documenta / Atelier-Museu, 2015.
- CELANT, Germano – A Visual Machine. In GREENBER, Reesa ; FERGUSON, Bruce W. ; NAIRNE, Sandy, (eds.) – **Thinking about exhibitions.** London, New York : Routledge, 1996. p. 260-270.
- COLIN, GREENBER, Reesa; FERGUSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy – Introduction. In GREENBER, Reesa ; FERGUSON, Bruce W. ; NAIRNE, Sandy, (eds.) – **Thinking about exhibitions.** London, New York : Routledge, 1996. p. 1-3.
- CRARY, Jonathan – **Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century.** London : Mit Press, 1990.
- **Técnicas do Observador- Visão e Modernidade no Século XIX.** Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- **Las Técnicas del Observador – Visión y Modernidade n el siglo XIX.** Murcia: Cendeac, 2008
- **Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture.** Massachusetts : MIT Press, 2001.
- DAMÁSIO, António - **O mistério da consciência.** São Paulo : Companhia das Letras, 1999.
- DANEY, Serge - Du defilement au défile. **La recherche Photographique**, nº 7. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes / Paris : Paris audiovisuel, 1989. p.48-51.
- DELEUZE, Gilles ; UHLMANN, Anthony - The Exhausted. **SubStance.** Vol. 24, Nº 3, Issue 78, 1995. p. 3-28
- DIMAGGIO, Paul - Classification in art. **American Sociological Review**, 52/4, agosto, 1987. p. 440-457.

DURAND, Gilbert - **L'Imaginaire**. Paris : Hattier, 1994.

- **A imaginação Simbólica**. Edições 70, 1994.

ELIOT, T.S. - **Collected Poems, 1909-1962**. New York : Harcourt, Brace & World, 1963.

FLUSSER, Vilém - **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo : Hucitec 1985.

FRIED, Michael - **Art and Objecthood**. Artforum, nº 5, junho, 1967. p. 12-23.

GIL, Inês – **A Atmosfera no Cinema: O Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton, Entre Onirismo e Realismo**. Lisboa : FCG- FCT, 2005.

GLICENSTEIN, Jérôme - **L'art: une histoire d'expositions**. Paris : PUF, 2009.

- **L'invention du curateur: Mutations dans l'art contemporain**.

Paris : PUF, 2015.

GROYS, Boris - Multiple Authorship. In Vanderlinden, Barbara ; Filipovic, Elena (eds.) - **The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe**. Cambridge, MA : MIT Press, 2005. p. 93-102.

- Sobre lo nuevo. **Artnodes**, nº2, diciembre, 2002.

- **Bajo Sospecha: Una Fenomenologia de los Medios**, Valencia : Pre-Textos, 2008

HARRISON, Charles ; WOOD, Paul (eds) - **Art in Theory: 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas**. Oxford : Blackwell, 2002.

HEINICH, Nathalie - **Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique**. Paris : Gallimard, 2014.

- **Face à l'art contemporain. Lettre à un commissaire**. Paris : L'Échoppe, 2003.

ILES, Chrissie - **Into the light: A imagem projetada na Arte Americana 1964-1977**. Lisboa : CCB, 2004.

JOUANNAIS, Jean-Yves - **Artistes sans oeuvres, I would prefer not to**. Col. Verticales. Paris : Gallimard, 2009.

JOUVENET, Morgan - **Le Style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain**. Paris : Editions de la Sorbonne/ Sociétés & Représentations. 2001/1 n°11, 2001. p. 325-348.

JURGENS, Sandra Vieira - **Instalações provisórias – Independência, autonomia, alternativa e informalidade; Artistas e exposições em Portugal no século XX**. 1ª ed. Lisboa : Sistema Solar (Documenta), 2016.

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

-Video: The Aesthetics of Narcissism, **October**, Vol. 1. 1976

-Vídeo: a estética do narcisismo. In CAVALCANTI, Ana ; TAVORA, Maria Luisa (Org.) - **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n° 16, julho de 2008. p. 145-157.

LAGEIRA, Jacinto - **L'Esthétique traversée**. Bruxelles, La Lettre volée, 2007

LAPA, Pedro (org.) ; DOUGLAS, Stan - **História e Interregnum. Três Obras de Stan Douglas**. Lisboa : Museu Coleção Berardo, 2015.

MAIA, Tomás - O recomeço da pintura (segundo Beckett). In SABINO, Isabel (coord.) - **And Painting? A pintura contemporânea em questão**. Lisboa : FBAUL, CIEBA, 2014. p. 273-290.

MARINCOLA, Paula ; STORR, Robert, (eds.) – **Curating now: Imaginative Practice/Public Responsibility**. Philadelphia, Philadelphia: Exhibitions Initiative/The Pew Center for Arts & Heritage, 2001.

MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques, (eds.) - **L'exposition, theorie et pratique**. Paris : L'Harmattan, 2006.

MICHAUD, Yves - **L'artiste et les commissaires**. Paris : Fayard, 2012.

MIRANDA, José Bragança de – O duplo movimento da constelação. In **Constelações, uma coreografia de gestos mínimos**. Lisboa : Stolen Books e Museu Coleção Berardo, 2020. p.213

NATTHALIE, Heinich - **Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique**. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 2014.

OBRIST, Hans Ulrich - **A Brief History of Curating**. Zurich : JRP Ringier, 2008.

- **Everything you always wanted to know about curating but were afraid to Ask**. Berlin : Sternberg Press, 2007.

- **Ways of Curating**. London : Penguin, 2015.

O'NEILL, Paul, (ed.) – **Curating subjects**. London, Amsterdam : Open Editions , De Appel, 2007.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de - **Entre cinema e arte contemporânea**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, 2009

PLATÃO - **A República**. 9ª Edição. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PENSKY, Max - Method and time: Benjamin's dialectical images. In FERRIS, David S. – **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge, MA : Cambridge University Press, 2004. p. 177-198.

- **Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning**. Amherst : University of Massachusetts Press, 1993.

PERNIOLA, Mario - **Enigmas. O momento egípcio na sociedade e na arte**. Lisboa : Bertrand Editora, 1994.

RANCIÈRE, Jacques – **O Destino das Imagens**. Lisboa : Orfeu Negro, 2011.

REINHARDT, Ad - Art as Art in **Art in Theory 1900 - 2000. An Anthology of Changing Ideas**. Oxford : Blackwell, 2002. p.821

- ROSS, Alison - **Walter Benjamin's Concept of the Image**. New York : Routledge, 2015.
- RUGG, Judith ; SEDGWICK, Michèle (eds.) - **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Bristol, Chicago : Intellect, 2007.
- SAMPAIO, Ernesto - Franz Kafka e Walter Benjamin dois olhares que nos interpelam com força. In BENJAMIN, Walter – **Kafka**. Lisboa : Hiena, 1994. p. 7-15.
- SANTOS, António Pedro Cabral - **Ecrã Duplo. A Subjectividade Espacial do Espectador na Imagem em Movimento Instalada**. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2011. Tese de Doutoramento.
- SARA & André – **Uma Breve História da Curadoria**. Ed. Sistema Solar (Documenta), Lisboa : 2019
- SOUSA VIEIRA, Nuno - **O Ateliê - Do mundo para o lugar : Sala de exposição (1971-2015)**. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2016. Tese de Doutoramento.
- SULLIVAN, Graeme - **Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts**. Thousand Oaks, CA : Sage, 2ªEd. 2010.
- SZEEMANN, Harald – **Écrire les Expositions**. Bruxelles : La Lettre Volée, 1996.
- TARKOVSKI, Andrei – **Esculpir o Tempo**. São Paulo : Martins Fontes, 2ª edição, 1998.
- TAVARES, Gonçalo M. - **O Senhor Valéry**. Lisboa : Caminho, 2002.
- THORNTON, Sarah - **Sete Dias no Mundo da Arte**. Lisboa : Arcádia, 2010.
- TRACHTENBERG, Alan (org.) [et al.] - **Ensaio sobre a Fotografia de Niépce a Krauss**. Lisboa : Orfeu Negro, 2013.
- VARGAS, Mariela - **El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin**. Revista latinoamericana de filosofía, Vol. 38, Nº. 1, 2012. p. 85-108.

VIVEIROS, Paulo - **A Imagem do Cinema: História, Teoria e Estética**. Lisboa : Edições Universitárias Lusófonas, 2005.

VINCENT, Frédéric – **L’artist-curateur: Entre Création, diffusion, dispositif et lieux**. Tese Doutoramento, Université Paris 1 Phanthéon-Sorbone U.F.R. d’Arts plastiques et des Sciences de L’Art, Paris, 2016

WEIBEL, Peter - La condicion postmedial. **Revista Austral de Ciencias Sociales**. Nº 10, 2006. p. 137-142.

Revistas online

CAMPOS, Cristina – WAIT ou a inveja das feras selvagens. **Umbigomagazine** [Em linha], atual. 2020. [Consult. 19 ago. 2020]. Disponível em WWW:
<URL:<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2019/03/08/wait-ou-a-inveja-das-feras-selvagens/>>

GONRING, Gabriel Menotti (2015). (O que) pode a curadoria inventar?. *Galáxia (São Paulo)*, (29), 276-288. <https://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>

TAVARES, Mirian – Orlando Franco: The Eyes Are Not Here. **Artcapital** [Em linha], atual. 2020. [Consult. 19 ago. 2020]. Disponível em WWW:
<URL:<https://www.artcapital.net/exposicao-630-orlando-franco-the-eyes-are-not-here>>.

_____ – WAIT. Da curadoria como criação artística. **Artcapital** [Em linha], atual. 2019. [Consult. 5 set. 2020]. Disponível em WWW:
<URL:<https://artcapital.net/exposicao-597-colectiva-wait>>.

Media – INTERNET

ARCOMadrid 2020 will be presenting a reading of artistic practices based on the work of Félix González-Torres - [Em linha], atual. 2019. [Consult. 27 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.ifema.es/en/arcomadrid/news/arcomadrid-2020-will-be-presenting-a-reading-of-artistic-practi>>.

ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? - [Em linha], atual. 2010. [Consult. 27 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>.

ATLAS | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - [Em linha], atual. 2010. [Consult. 27 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestras>>.

BECKETT, Samuel; STURRIDGE, Charles (sd) - **Ohio Impromptu**, (filme-vídeo legendado em português). Escrito por Samuel Beckett e dirigido por Charles Sturridge. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JlnRri6tk3s>

BECKETT, Samuel - **UbuWeb Film & Video: Samuel Beckett - Not I (1973)** [Em linha] [Consult. 5 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:http://www.ubu.com/film/beckett_not.html>.

COELHO, Beatriz – Entrevista. **Luísa Jacinto** [Em linha], atual. 2018. [Consult. 25 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.luisajacinto.com/textos/entrevista/>>.

DE LA TORRE, Blanca - **Dónde Dormir 5 (2008-2015) Palau | EUGENIO AMPUDIA** [Em linha], atual. 2015. [Consult. 28 jul. 2020]. Disponível em

WWW:<URL:http://www.eugenioampudia.net/es/portfolio/donde-dormir-5-palau/>.

DURO, Jacinto Silva – António Olaio: “irrita-me a irreverência ser uma tradição”. Entrevista. **Jornal de Leiria** [Em linha] 7 de fevereiro 2019. [Consult. 25 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.jornaldeleiria.pt/entrevista/antonio-olaio-irrita-me-a-irreverencia-ser-uma-tradicao-9841>.

FRANCO, Orlando - Orlando Franco [Em linha] [Consult. 26 nov. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://orlandofranco.wordpress.com>.

HARTEL, Gaby - Bruce Nauman / Going around the Corner Piece. **New Media Encyclopedia** [Em linha], atual. 1998. [Consult. 13 fev. 2020]. Disponível em WWW:<URL:http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000031079&lg=GBR>.

MACBA – **Not I, 1972 (1977)**. [Em linha] [Consult. 05 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/beckett-samuel/not-i>

MoMA - Bauhaus: 1919–1928. [Em linha] [Consult. 19 nov. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735>

Not I (1973) - IMDb - [Em linha], atual. 2005. [Consult. 5 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.imdb.com/title/tt0381456/?ref_=nm_film_dr_33>.

O que é o Street Workout? - KENGURU PRO - [Em linha], atual. 2020. [Consult. 8 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.kengurupro.pt/o-que-e-o-street-workout/>.

PAGE, Anthony – A Wake for Sam. Introduced by Billie Whitelaw. [1973] "Not I" (Samuel Beckett). **Youtube** [Em linha], atual. 2010. [Consult. 5 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>.

Passages de L'image - [Em linha] [Consult. 24 out. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-dda95bf816d58645411ae3ede6326f4¶m.idSource=FR_E39df101b12791b8629a543faa8867170

Screen Tests | The Andy Warhol Museum - [Em linha] [Consult. 26 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.warhol.org/lessons/screen-tests/>.

Street workout – Wikipedia. [Em linha], atual. 2020. [Consult. 4 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Street_workout>.

The Lone Ranger (TV Series 1949–1957) - IMDb - [Em linha] [Consult. 9 jul. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.imdb.com/title/tt0041038/>.

RODRIGUES, Sérgio Fazenda - O relógio não pertence ao bosque. **Dalila Gonçalves** [Em linha] [Consult. 4 ago. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://dalilagoncalves.com/o-relogio-nao-pertence-ao-bosque-pt/>

VOYAGE(S) EN UTOPIE, JEAN-LUC GODARD, 1946-2006 - à la recherche d'un théorème perdu - [Em linha] [Consult. 24 out. 2020]. Disponível em https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-635e8a57a0e81c3f713ab235ce2c7c42¶m.idSource=FR_E-6b23db889ec0b587af14a8648c813f8

ZAWISZA, Maria – **CULTURE: L'exposition, tout un art** - [Consult. 13 nov. 2020]. Disponível em WWW:<URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/19/1-exposition-tout-un-art_4441593_3246.html

Anexos

Anexo I

Imagens de vistas da exposição WAIT - (créditos fotográficos de Rodrigo Bettencourt da Câmara, Inês Fernandes e Rita Carmo)



Waiting is still to wait.
(Phases 1) Waiting in urban bank.
(Phase 2) Waiting in half cinema.
(Phase 3) Waiting in office bank.
(Phase 4)

Samuel Beckett, *How to Succeed in Business Without Really Trying*, 1961

Esperar é uma ação quotidiana que, de forma constante ou intermitente, se cruza continuamente com os mais distintos momentos da nossa vida. Muitas vezes, a espera pressupõe uma ação, noutras, acontece imersa em imobilidade. Predominando sob e todas as condições da vida, assume uma clara visibilidade em determinadas situações; noutras, manifesta-se de forma muito subtil. Por exemplo, numa situação de importância relativa, como quando aguardamos pelo autocarro, as nossas expectativas correspondem à função lógica que este representa. No entanto, ao aproximarmos com ansiedade pelo momento de um filho, o sentimento expectante pode envolver a totalidade dos nossos actos e dos nossos movimentos, dos nossos sentimentos e das nossas emoções. Este estado, que tanto do respeito à vida humana, revela-se frequentemente de outras maneiras, que provêm da ordem dos sentimentos e das sensações e põem à prova os limites do indivíduo e falta a erro, a frustração, a culpa, o desajo e a necessidade, por exemplo.

Um dos autores que melhor explorou esta universidade temática foi o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, cuja obra é um ponto de partida e uma referência marcante para esta exposição. Encontramos no seu trabalho um conjunto de condicionantes que operam na vida do sujeito, expondo por completo a predominância das ações quotidianas de espera, de expectativa, do absurdo, da repetição, do controle e da frustração. Em *An attendant called GOSSET* e *Happy Days* (1962), a ausência é reduzida a um conjunto de atividades que dependem diretamente das operações de uma espera envolta em expectativas — ou de determinadas limitas e condicionantes existenciais impostas ao indivíduo.

Mais do que criar uma perspectiva fatalista sobre a questão da espera, a exposição procura indicar direções que recuperem campos de possibilidades tão diversas quanto as especificidades de cada obra — em media como pintura, fotografia, escultura, instalação ou vídeo —, atentando também ao seu potencial de relação. WAIT propõe um percurso com uma aura única, com o propósito de revelar ao máximo o espectador numa experiência em que, direta ou indiretamente, se tome consciência da percepção do tempo e concomitantemente que opera no ato de esperar temáticas, como o desajo, a tensão entre corpo e espaço, a fragor e a morte, a memória, o conforto com o imprevisto e a vida em suspensão.

Este projeto apresenta também uma publicação com um questionário dirigido aos artistas envolvidos. Desta forma, pretende-se escutar as respostas pessoais e reflexões sobre, por exemplo, o papel da artista hoje, e sua relação com o mundo, e o seu comprometimento com a obra e o peso que a temática da espera assume no seu entendimento.

Dr. Rodrigo Bettencourt da Câmara, curador da exposição

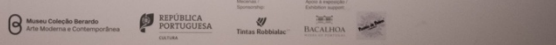
To wait is an everyday action that, continuously or not, constantly intersects with various moments in our lives. Sometimes, waiting produces an action; at other times, it happens in immobility. Prevailing over all circumstances of life, it becomes clearly visible in certain contexts or others; it manifests itself subtly. For example, in a situation of minor importance, as when one waits for the bus, one's expectations correspond to the logical function that the bus serves. However, when one anxiously awaits the birth of a child, the feeling of expectancy can involve all one's actions and movements, feelings and emotions. Such a state, which is especially meaningful to human life, is frequently surrounded by other states, which belong to the category of feelings and sensations and test the subject's limits: failure, error, frustration, guilt, desire, and need, for example.

One of the authors who best explored this thematic sphere was the Irish playwright Samuel Beckett, whose oeuvre is both a starting point of and a significant influence on this exhibition. In his work, we encounter a cluster of conditions that act on the subject's life and completely expose the predominance of the everyday actions of waiting, expectation, the absurd, repetition, control, and frustration. In *An attendant called GOSSET* and *Happy Days* (1962), life is reduced to a small number of activities that directly depend on operations of a waiting emerged in expectation — or in certain limits and existential conditions imposed upon the individual.

Much more than creating a fatalistic view on the matter of waiting, this exhibition attempts to indicate ways that allow for a recovery of possibilities as diverse as the specifics of each piece — in media such as painting, photography, sculpture, installation or video — while also paying attention to their potential connections. WAIT proposes a journey with a scenic aura, intending to involve the spectators in an experience where they directly or indirectly become aware of the perception of time; the condition that acts on waiting and defines all its relational possibilities. The work suggests us several subject matters, such as desire, the tension between body and space, photography and death, memory, the confrontation with the impossible, and life in suspension.

This project also includes a publication comprising a questionnaire addressed to the artists of this exhibition, thus intending to grasp their thoughts and opinions on matters such as the role of artists today, the way they relate to the world, their commitment to their work, and the importance of waiting in their practice.

Dr. Rodrigo Bettencourt da Câmara, curador da exposição

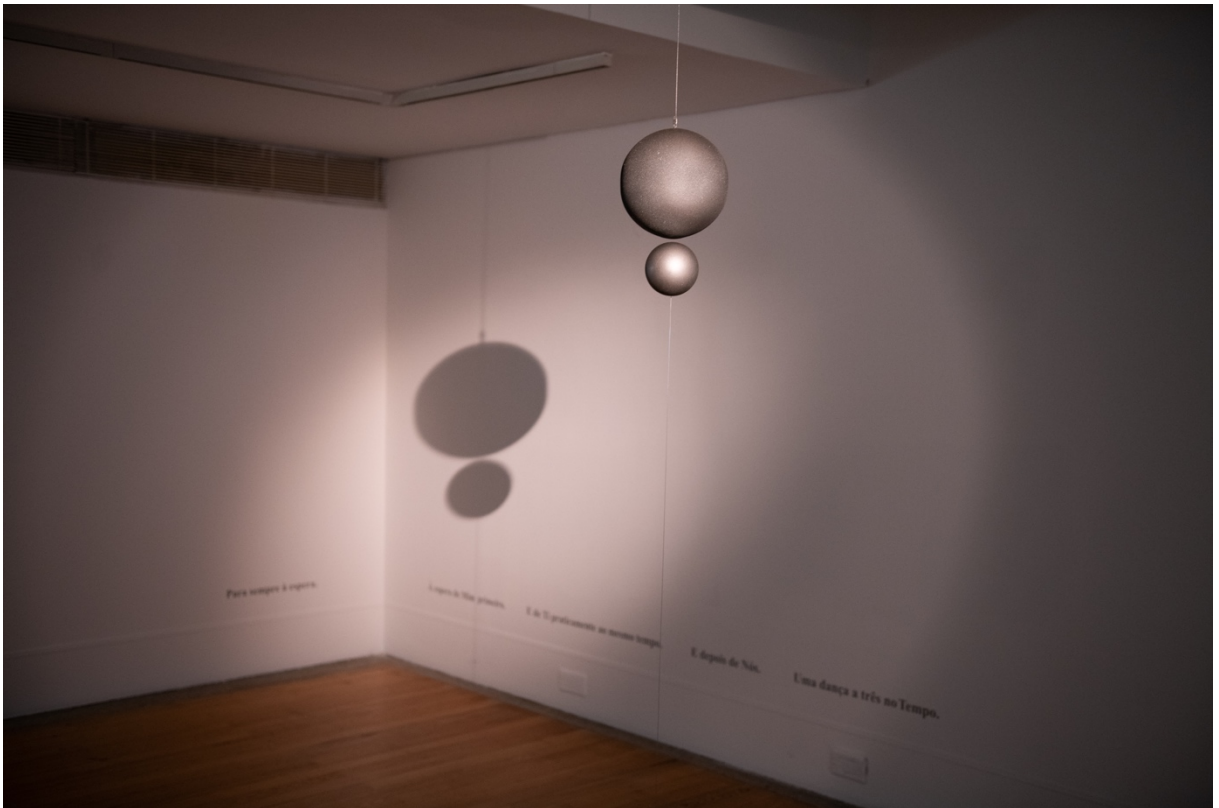


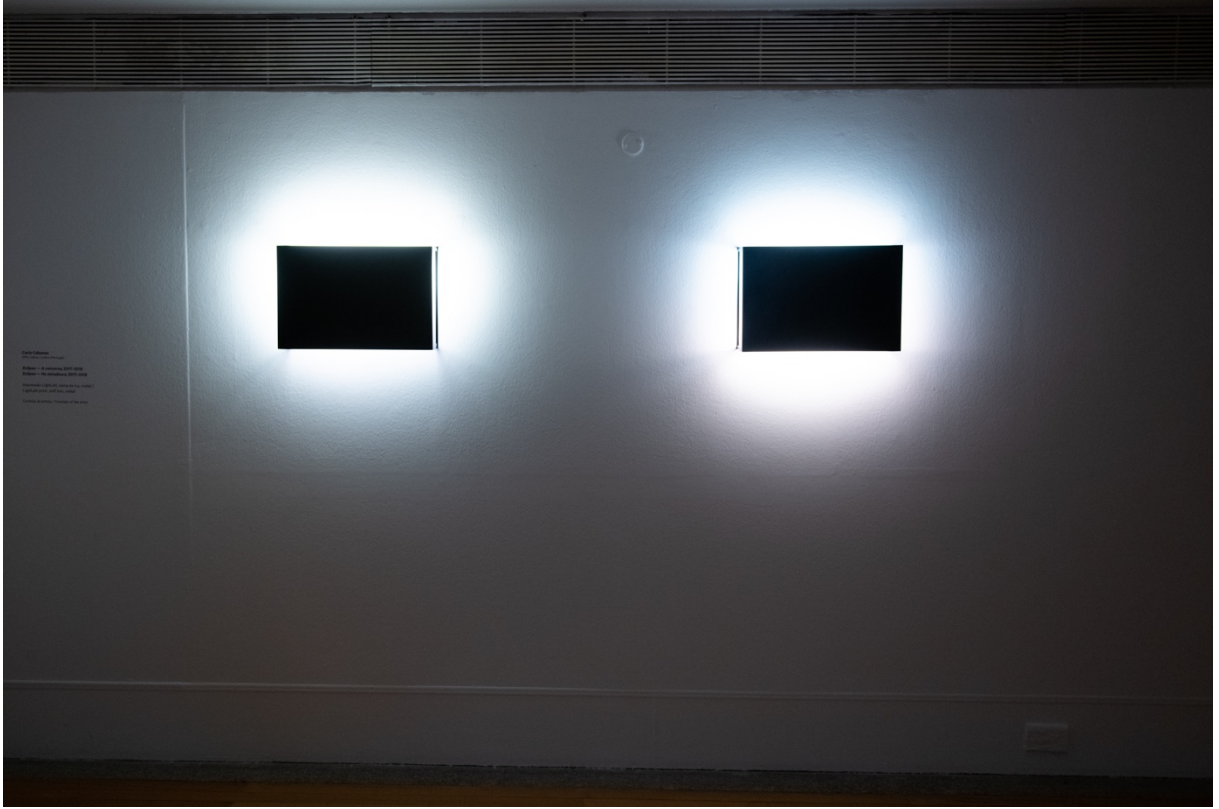














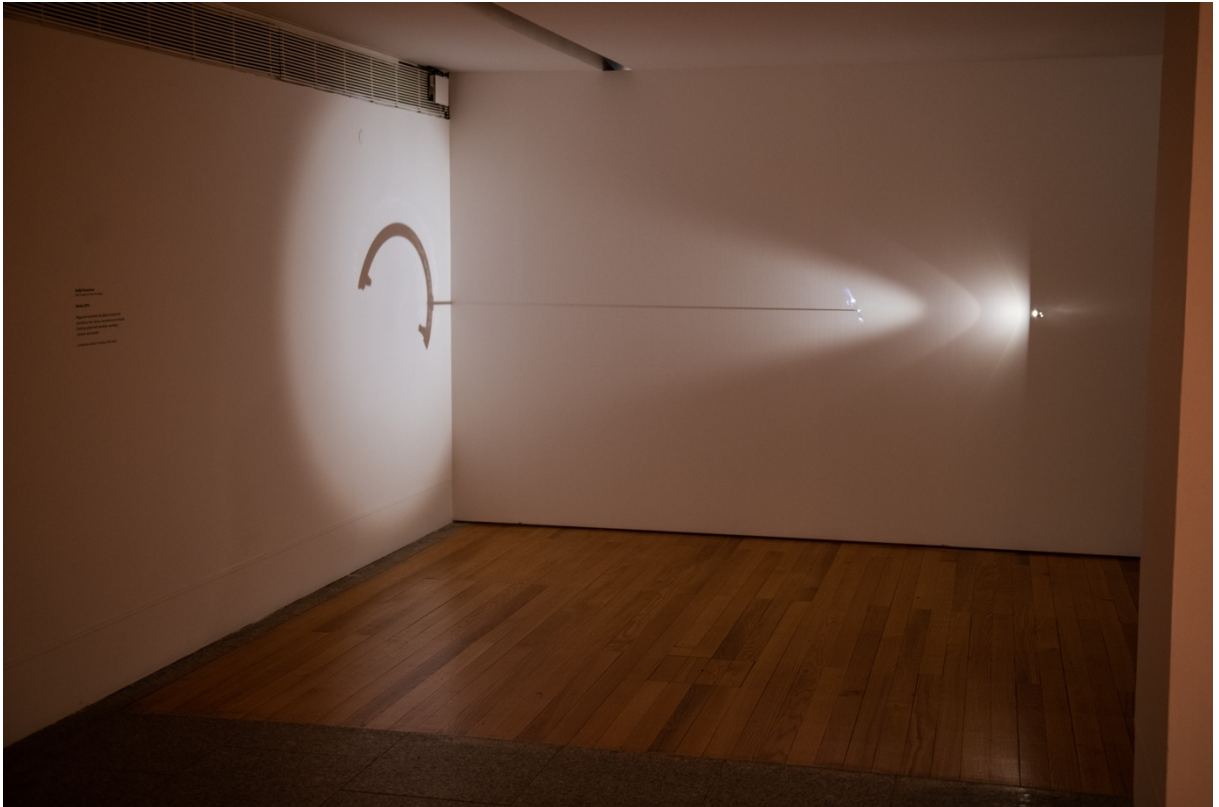




































Anexo II – Artigos críticos escritos a propósito da exposição.



Obra de André Serrano



Obra de Tiago Baptista



Obra de Luísa Jacinto



COLECTIVA

WAIT

MUSEU COLEÇÃO BERARDO
Praça do Império
1499-003 Lisboa

30 JAN - 14 ABR 2019

Wait – da curadoria como criação artística

Nothing happens. Nobody comes, nobody goes. It's awful.
— Samuel Beckett, *Waiting for Godot*

O artista Orlando Franco criou uma obra, em forma de exposição, à volta de um conceito muito caro à arte europeia pós-II Guerra Mundial: o conceito de espera. Wait, nome que deu à sua exposição, que como disse é um trabalho de curadoria, é, também, uma obra concebida num espaço - o Museu da Coleção Berardo, e que conjuga e confronta uma série de artistas, tendo como eixo central uma peça do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. O dramaturgo que experimentou, na linguagem, novas formas de dizer outras coisas usando, no entanto, as mesmas e gastas palavras, além da sua escrita para teatro, escreveu e realizou algumas obras para a televisão. O que ele pretendia era esvaziar de sentido os termos que, de tanto uso, já não serviam para nada - meras formas de cortesia, uma linguagem quase que puramente conativa. Ao repetir ad absurdum, num loop infinito, palavras e frases quotidianas, Beckett reinventou a linguagem, criando mesmo uma nova língua na dramaturgia, e nas artes, ocidentais.

Fruto de um período obscuro, como diria o filósofo Ortega y Gasset – eu sou eu e as minhas circunstâncias, Beckett reflete sobretudo acerca daquele momento em suspenso que se iniciou com o fim da II Guerra e com o início de outra Guerra, a fria, jogada noutra território – o das palavras. Orlando Franco recupera as ideias de Beckett, além de uma das suas obras, para conjugar, com esta exposição, o verbo esperar: “Quanto mais conscientes da passagem do tempo num momento de espera prolongada estamos, mais nos confrontamos com um cansaço prematuro que culminará num estado de exaustão.” O artista/curador pergunta-se o quão esta exaustão atravessa a arte, e os seus sentidos, e o quanto ela pode ser motor de criação, uma força centrípeta que empurra a arte para a frente mas que não permite que esta saia do mesmo lugar. Se a arte do início do século XX foi marcada pelo movimento, ou pelos movimentos que se autodenominaram de vanguarda, que estavam à frente do seu próprio tempo, podemos dizer que a segunda metade do século foi marcada pela suspensão – do tempo, da poesia, da criação de imagens que pudessem, de alguma forma, retratar o que se vivia.



Obra de João Pombeiro



Obra de António Júlio Duarte



Obra de João Ferro Martins

Outras exposições actuais:

A segunda metade do Século XX, que dura em termos de cronologia das Artes, até à contemporaneidade, é marcada pelo pensamento Existencialista, que fala da morte de Deus e devolve aos homens o livre-arbítrio. É marcada ainda pela desesperança e pela descrença num mundo cada dia mais retratável e, paradoxalmente, menos palpável – a imagem substitui o objeto e entramos na era da iconolatria, como a denominou o pessimista Jean Baudrillard: destruir as imagens é uma tarefa perigosa. Se o original se perdeu, o que pode restar? "(...) o seu desespero metafísico vinha da hipótese de que as imagens não ocultassem absolutamente nada, e de que não fossem em suma imagens construídas a partir de um modelo original, mas tão simplesmente, simulacros perfeitos, irradiando para sempre o seu fascínio". Cabe aos artistas retratarem, à sua maneira divergente, a nova realidade que se compõe de fragmentos de linguagens, de sobejos do mundo visível, de sobras ou das ruínas de um futuro que não se chegou a realizar.

Encontramo-nos diante de um labirinto simbólico que necessita ser decifrado para que se possa encontrar uma saída, ou criar novas portas dentro das limitações que o mundo impõe. Omar Calabrese acredita que "onde quer que ressurgir o espírito da perda de si, da argúcia, da agudeza, aí reencontramos pontualmente labirintos". Os pensadores da pós-modernidade sustentam que a época em que estamos deixou-nos numa grande encruzilhada, cada dia mais presos a uma espécie de tédio radical – de não-movimento, de espera.

E esta espera, no caso da exposição Wait, torna-se sujeito, verbo e objeto. Como afirma Orlando Franco, "Mais que criar uma perspetiva fatalista sobre a questão da espera, a exposição procura indicar direções que recuperem campos de possibilidades tão diversos quanto as especificidades de cada obra (...)". A ideia de espera presente nesta exposição e em cada obra de artistas, e suportes tão diversos, postos em relação num diálogo permanente, permite avançarmos um pouco em direção a nós mesmos, à compreensão da nossa situação contemporânea e anacrónica. Como as personagens de Waiting for Godot, somos levados a voltar sempre ao mesmo sítio, a repetir os mesmos gestos mantendo viva a esperança de que a nossa espera não é vã. Mesmo tendo plena consciência de que Godot, enquanto houver amanhã, nunca irá chegar, porque a sua chegada indicará um fim e estamos ainda no meio do caminho.

MIRIAN TAVARES



Eugenio Ampudia, *Dónde dormir 5 (Palau)*, 2015 © Pedro Albornoz

ARTE & CULTURA

WAIT ou a inveja das feras selvagens

👤 Cristina Campos

A verdade é que quem espera nem sempre alcança. Por outro lado, o momento da espera pode transformar-se numa pausa tão angustiante que a inércia nos tolda de tal forma a capacidade de pensar e agir, que a sensação é a de que o tempo congelou e nós petrificámos com ele (mesmo que o coração pareça ameaçar detonar). Esperar pode significar, literalmente, ter a vida em suspenso, dependendo da gravidade da revelação do momento que sempre se segue (e anseia). Não obstante, esperar pode implicar simplesmente aguardar com tranquilidade; aliás, o quotidiano é feito de constantes esperas, muitas vezes impercetíveis, em que assistir aos minutos a correr uns atrás uns dos outros quase nos poderia parecer a coisa mais natural do mundo.

Winnie, em *Dias Felizes* (Samuel Beckett, 1961), repete gestos diários até à exaustão, até ao desespero se instalar, forjando assim uma aparente normalidade, e fintando a espera pelo inevitável fim. A protagonista está em suspenso, prefere o adiamento à tomada de uma resolução definitiva e, do início à conclusão, na peça, o pior parece ainda não ter efetivamente acontecido - aliás, em toda a obra de Beckett é assim. O autor, efetivamente presente na mostra com *NOT I* (1972-77), acaba por pairar sob toda a exposição, contribuindo para despoletar reflexões sobre o que se pode ainda esperar da arte, mesmo que o contexto não seja o do pós-guerra, da Segunda, em que todas as atrocidades cometidas pareceram comprometer irremediavelmente as possibilidades de representação de humanidade.

O conceito curatorial definido por Orlando Franco para *WAIT*, exposição colectiva patente no [Museu Coleção Berardo](#) até 14 de abril, em que assume simultaneamente o papel de curador e artista, gravita precisamente em torno da noção de espera. O conceito é original e suficientemente abrangente para potenciar cruzamentos mais ou menos inusitados entre obras que não foram produzidas especificamente para o contexto expositivo. Da autoria de cerca de vinte artistas, maioritariamente portugueses e homens (André Banha, Andres Serrano, António Júlio Duarte, António Olaio, Carla Cabanas, Dalila Gonçalves, Eugenio Ampudia, Gonçalo Barreiros, João Ferro Martins, João Pombeiro, Luísa Jacinto, Orlando Franco, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Rodrigo Taveira Peixoto, Samuel Beckett, Sara & André, Susana Anágua e Tiago Baptista), os trabalhos em exposição materializam-se em diferentes *media*: do vídeo à fotografia, passando pela escultura, pintura e instalação. Muitos dos diálogos encenados por Orlando Franco, na generalidade com manifesto sucesso, assentam na multiplicidade de discursos que o pressuposto da espera pode despertar. A morte, o desejo, a ambição, a fuga, o amor ou a frustração, são alguns dos interlocutores privilegiados que acabaram por ser convocados.

A escultura de Pedro Cabral Santo, *Pinocchio é malato*, segue a tendência (mais ou menos explícita) do corpo de trabalho do artista para sustentar uma dimensão de ativismo político em que a componente existencialista assume protagonismo. Este Pinóquio está manifestamente doente (disforme, atrofiado), fechado sobre si mesmo. Parece estar de castigo, voltado contra uma parede, ou talvez esteja desesperado por não encontrar nenhuma possibilidade de fuga. O que ele está é, definitivamente, à espera; e quem espera, por vezes, desespera. A obra é uma metáfora sobre a verdade e a mentira no mundo contemporâneo em que distinguir uma da outra se tornou extremamente difícil e desafiante.

Em *RED POWER*, instalação escultórica que Paulo Mendes apresenta publicamente pela quarta vez (a primeira foi no extinto espaço expositivo portuense Pêssego prá Semana) invoca, com ironia, o sistema capitalista falocêntrico em que o consumismo desenfreado forja relações de poder e afetividade através da posse de objetos considerados fétiche (que podem até abarcar uma certa aura mística/sagrada). Um Ferrari sugere energia em potência, latente, abarcando uma leitura também sexual. A masculinidade de um homem, e a sua capacidade de engate, saem supostamente reforçadas no caso de se encontrar ao volante de uma viatura destas; para mais, vermelha. Ainda que a cor vermelha, referenciada no título da obra, sugira não só uma conotação sexual, invocando também o paradoxo do vermelho ser simultaneamente a cor da revolução, da esquerda anticapitalista.

A exposição vem contribuir para repensar o papel do artista-curador que, apesar de ter sido recorrentemente assumido ao longo da história da arte, no contexto da contemporaneidade surge quase sempre como despoletador de polémica e contestação. As opiniões dividem-se relativamente à legitimidade da pontual acumulação de papéis. No panorama nacional mais recente destacam-se alguns artistas que, de forma mais ou menos recorrente, e com estímulos distintos, têm assumido esta duplicidade de papéis. Não será coincidência que dois deles tenham sido convidados para integrar a exposição: Paulo Mendes (que encara as exposições que comissaria como objetos artísticos, instalações autorais) e Pedro Cabral Santo (a quem interessa, sobretudo, contribuir para dar visibilidade a jovens artistas ainda fora do circuito). *WAIT* não corresponde à primeira incursão de Orlando Franco no comissariado de exposições, é sim, indiscutivelmente, a primeira que decorre num espaço com o peso institucional e legitimador do Museu Coleção Berardo.

Um dos méritos de Orlando Franco, em *WAIT*, na qualidade de curador, foi ter conseguido resistir à tentação de povoar em excesso o desafiante espaço expositivo; as peças respiram efetivamente e estabelecem relações sugestivas entre si. A possibilidade de integrar artistas que normalmente circulam em contextos mais fechados e alternativos revelou-se outra opção elogiável. A temática escolhida contribuiu para criar uma exposição enquanto “oeuvre ouverte”, repescando o conceito introduzida por Umberto Eco, com todas as divergentes e enriqueceras possibilidades de leitura que isso suscita. A decisão de fechar o percurso expositivo com uma segunda obra da sua autoria, menos pujante, pode parecer questionável, mas não compromete, de todo, a pertinência das opções curatoriais. Referenciar, ainda, que o catálogo integra um pequeno questionário respondido por quase todos os artistas que se pode revelar um instrumento interessante para pensar, por exemplo, o papel da instituição artística do século XXI, o impacto do digital ou ainda, as referências das quais os artistas em exposição se assumem herdeiros.

“E se, por razões obscuras, nenhum esforço a mais for possível, basta fechar os olhos — (fecha os olhos) — e esperar que venha o dia — (abre os olhos) — o dia feliz que virá, em que toda carne derreterá a tantos graus e a noite da lua durará tantas centenas de horas. (Pausa). É o que me consola muito, quando perco o ânimo e invejo as feras selvagens”.

Samuel Beckett, *Dias Felizes*, 1961

<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2019/03/08/wait-ou-a-inveja-das-feras-selvagens/>

(19-08-2020)

Exposições



RODRIGO BETTENCOURT DE CÁMARA

Pintura sem título de Tiago Baptista (à esq.) e fotografias de Andres Serrano na exposição "Wait" no Museu Coleção Berardo, em Lisboa

A bordo do tempo

Esperar é ganhar balanço ou viver num impasse? Uma vintena de artistas ronda um conceito com mais implicações do que à primeira vista se pode crer

TEXTO CELSO MARTINS



★★★★

WAIT
Museu Coleção Berardo,
Lisboa, até 14 de abril

Há palavras assim, são verdadeiras encruzilhadas. A "espera" é uma delas. Tanto enuncia um território de antecipação como sinaliza um impasse, um momento suspenso no qual nos recolhemos sobre nós mesmos. À luz desta oscilação, o artista, e aqui também curador, Orlando Franco propõe-nos uma exposição que faz tangência a conceitos semanticamente vizinhos, como pausa, tédio, meditação, silêncio, fé, encontro, ultrapassagem ou esperança. Entre quase todas essas derivações encontramos o denominador comum da experiência do tempo, mas a exposição vai-se abrindo no espaço bastante reconfigurado da galeria térrea do Museu Berardo, gerando associações, réplicas, complementos, oposições que amplificam o conceito inicial. A considerável abrangência desse exercício começa a definir-se logo à entrada, onde encontramos a intervenção de Sara & André, um conjunto de bouquets de flores alinhados sobre plintos que fazem referência às felicitações que a dupla enviou a curadores internacionais no momento da nomeação para bienais relevantes, num jogo que articula ironicamente espera e expectativa;

mas à frente transformar-se-á numa reversão da vocação institucional dos espaços, como no vídeo de Eugenio Ampudia em que este dorme sobre um piano num anfiteatro vazio; e estende-se ao próprio regime capitalista em "Red Power" (2006), de Paulo Mendes, que desmonta as relações hipnóticas entre o desejo e a mercadoria. Algumas obras abeiram-se de um território mais íntimo, como as esferas magnéticas de Susana Anágua que se suspendem um pouco antes do contacto, criando uma alegoria amorosa em imprevido contexto industrial. Do mesmo modo, numa escultura de Pedro Cabral Santo, surpreendemos a ideia de espera transformada em punição sobre um Pinóquio de cara virada para o canto de uma das salas, para noutro momento a nossa compulsão de espreitar sair frustrada pela pequena pintura de Luísa Jacinto onde alguém lê um livro em branco. Às vezes é no modo como tempo e espaço se animam ou bloqueiam que o impasse se instala: vejamos as pequenas réplicas em bronze de cassetes e máquinas fotográficas de João Ferro Martins; o movimento planetário da régua de Dalila Gonçalves; a subjetividade do tempo nos impossíveis 15 segundos em que

um jovem se mantém na horizontal à força de braços no vídeo de Orlando Franco; ou oiça-se o trecho musical que se repete eternamente no gira-discos de Gonçalo Barreiros. Vários trabalhos chegam-nos de campos normalmente exteriores à arte contemporânea — como a versão da BBC de "Not I", o monólogo para uma boca de Samuel Beckett, com as suas reversibilidades físicas e discursivas ou a errância paisagística inscrita no vídeo musical de João Pombeiro para uma canção de Nadia Schilling, exemplos que ajudam a diversificar relações entre corpo, mente, imagem, tempo e movimento. Assinalamos ainda algumas opções de montagem, como a proximidade entre as codificadas representações da morte de Andres Serrano e uma pintura de Tiago Baptista que mostra o lanceiro no momento anterior ao lançamento; ou a centralidade da instalação da peça de André Banha, feita com madeira, areia e água, que na sua configuração torrencial confronta a pureza do espaço expositivo. Nessa combinação assenta o melhor da exposição: a capacidade de isolar um conceito, de o sujeitar às mais diversas enunciações e de encontrar para ele trabalhos artísticos que não são só a sua confirmação. ●

Anexo III - Publicação WAIT (livro publicado por ocasião da exposição) editado por Museu Coleção Berardo e Stolen Books; imagens e entrevistas. (ficheiro em anexo digital)